

ИСКУССТВО И МИФ



ПЬЕР ГРИМАЛЬ

ГРЕЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ

•
ПОЛЬ ФОР

ВОЗРОЖДЕНИЕ

•
ЖАН ЛАКОСТ

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

ИСКУССТВО И МИФ

ПЬЕР ГРИМАЛЬ
ГРЕЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ

•
ПОЛЬ ФОР
ВОЗРОЖДЕНИЕ

•
ЖАН ЛАКОСТ
ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

ИСКУССТВО И МИФ

ПЬЕР ГРИМАЛЬ
ГРЕЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ

•
ПОЛЬ ФОР
ВОЗРОЖДЕНИЕ

•
ЖАН ЛАКОСТ
ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВСЬ МИР»
2017

УДК 7.03+292+7.034
ББК 87:85
И 86

Переводчики: *Е.Д. Мурашкинцева* (*Пьер Грималь*. Греческая мифология),
Е.В. Клюева (*Поль Фор*. Возрождение),
Т.А. Уманская (*Жан Лакост*. Философия искусства)

Редакторы: *И.Б. Зорько* (Греческая мифология), *Н.Я. Марголина*
(Возрождение), *М.М. Беляев*, *Е.В. Яновская* (Философия искусства)

Перевод книги П. Грималья осуществлен по 18-му изданию,
вышедшему в Presses Universitaire de France в 1953 г.
под названием: *Pierre Grimal. La mythologie grecque*

Перевод книги П. Фора выполнен по 11-му исправленному изданию,
вышедшему в Presses Universitaire de France в 1999 г.
под названием: *Paul Faure. La Renaissance*

Перевод книги Ж. Лакоста осуществлен по 7-му изданию,
вышедшему в Presses Universitaire de France в 1998 г.
под названием: *Jean Lacoste. La philosophie de l'art*

ISBN 978-5-7777-0522-8

© Presses Universitaire de France,
1953, 1999, 1998
© Издательство «Весь Мир», 2017

Содержание

От издательства	7
Пьер Грималь Греческая мифология	9
Введение. Миф в философии древних греков	11
Глава 1. Мифы и мифология	16
Глава 2. Главные космогонические мифы	26
Глава 3. Цикл богов-олимпийцев	39
Глава 4. Главные героические циклы	58
Глава 5. Жизнь легенд	83
Глава 6. Мифы и современная наука	96
Поль Фор Возрождение	105
Введение	107
Глава 1. Экономические факторы	112
Глава 2. Социальные факторы	127
Глава 3. Технический прогресс	141
Глава 4. Развитие искусства до 1550 года	154
Глава 5. Искусство XVI века	167
Глава 6. Нравственные и духовные завоевания	184
Заключение	201

Жан Лакост	
Философия искусства	205
Введение	207
Глава 1. Подражание	299
Мимесис	210
Соблазн искусства	216
Красота и художественное творчество	218
Глава 2. Эстетическое как проблема	223
Вкус как проблема	224
Прекрасное и возвышенное	228
Гений и изящные искусства	233
Искусство и воля	236
Глава 3. Судьба искусства	244
Подражание природе	245
Эстетика и судьба искусства	247
Идея прекрасного	251
Глава 4. Воображение	257
Царица способностей	258
Открытие цвета	260
Меланхолия	264
Критика воображаемого	266
Глава 5. Художник	271
Открытие Диониса	271
Казус Вагнер	276
Трагическое искусство и «Der grosse Stil»	280
Глава 6. Искусство и истина	286
Вещь, изделие, творение	287
Сущность творения	291
Глава 7. Выражение	299
Реальность вещей	301
Мир живописи	305
Свобода художника	308
Голоса безмолвия	310
Заключение	315
Примечания переводчика	317
Библиография к трем книгам сборника	331

От издательства

Три работы французских авторов, включенные в данную книгу, не имеют прямой тематической связи. Это вполне самостоятельные произведения и в первую очередь — отличные примеры современной французской научно-популярной литературы. Тем не менее в каждой из них, хотя и в очень разном соотношении, говорится и о мифологии, и об искусстве. Так что некая фоновая взаимосвязь между ними существует.

Имя и книги Пьера Грималья, выдающегося ученого, знатока Античности, известны нашим читателям. В 1991 г. в серии «Жизнь замечательных людей» издательства «Молодая гвардия» вышла его книга «Цицерон», а в 2003 г., в той же серии — книга «Сенека, или Совесть Империи». В работе, которая включена в настоящее издание, Грималь развертывает перед читателем мифологию древних греков в ее главных, переходящих один в другой циклах — космогонические мифы с их Хаосом и Эросом, Ураном и Кроносом, титаномахией и гигантомахией; сказочное буйство мифов о богах-олимпийцах, а также героические циклы, составившие основу «Илиады», «Одиссеи» и великих греческих трагедий. Располагая этой маленькой, но ёмкой энциклопедией, можно ощущать почву под ногами и перед Пергамским алтарем, и перед живописным «Судом Париса», и даже осмысливая динамизм взаимопроникновения дионисического и аполлонического начал у Ницше.

Поль Фор рассматривает эпоху Возрождения как общеевропейское явление, охватывающее в своем развитии столетия. Фокус его внимания, сведения, которые он приводит, постоянно смещаются по городам, странам и регионам, вслед за тем, как дают здесь о себе знать «контрастные проявления» новой культуры, «неупорядоченной и нерегламентированной». Особенность и достоинство работы Поля Фора в том, что рассказ о замечательном расцвете искусств он считает необходимым предварить изучением экономических и социальных факторов, технического прогресса, перемен в религиозной жизни и морали, создавших условия для такого расцвета. Небольшая книга вмещает в этом отношении массу конкретного и не расхожего материала.

Наш читатель не избалован внятно изложенными трудами по философии искусства, особенно имеющими дело с минувшим веком. Жан Лакост внятен еще и в том отношении, что ни искусство, ни философия искусства, с его точки зрения, по сути своей не могут достичь какого-то завершенного состояния. Очерки, составившие его работу, призваны погрузить читателя в проблему осмысления природы искусства, творчества художника и воздействия его произведений (Платон, Кант), а также представить концепции некоторых мыслителей от Гегеля до Хайдеггера, суждения самих художников, писателей, что позволяет одновременно обозначить важнейшие, на его взгляд, темы и понятия философии искусства. Прочитав работу Лакоста, читатель не вынесет впечатления, что более поздние мыслители поняли сущность искусства более глубоко и всеохватывающе, чем их предшественники, а мозаика суждений и понятий не сложится в единый смысл, озаряющий свет. Для Лакоста, философа времени «постмодерна», это и есть естественное положение вещей: читатель должен оставаться перед такой мозаикой, погруженным в открытую проблему.

Внутреннее оформление библиографических сносок в тексте работ, размещение в них примечаний переводчиков и редакторов различаются в зависимости от их количества и удобства пользования.

ПЬЕР ГРИМАЛЬ



ГРЕЧЕСКАЯ
МИФОЛОГИЯ

Введение

Миф в философии древних греков

Греческой «мифологией» называют совокупность историй о чудесах и всякого рода легенд, получивших отражение в литературных текстах и памятниках изобразительного искусства, которые создавались в странах эллинского мира начиная с IX или VIII вв. до н. э. — когда появляются поэмы гомеровского типа — и вплоть до конца «язычества», наступившего в III или IV вв. н. э. Этот обширный материал, который с трудом поддается систематизации, так как имеет различное происхождение и множество особенностей, сыграл — и продолжает играть — огромную роль в духовной эволюции человечества.

Все народы в определенный период своего развития создавали легенды, т. е. рассказы о чудесах, и какое-то время верили в них — хотя бы отчасти. Чаще всего эти легенды относятся к сфере религии, так как в них действуют силы или существа, считавшиеся сверхъестественными. Они составляют более или менее целостную систему миропонимания, поскольку каждый из поступков героя, о котором идет речь, является творческим актом и приводит к последствиям, оказывающим воздействие на всю Вселенную. К этому типу относятся великие эпико-религиозные поэмы в индийской литературе. В других странах преобладает эпический элемент. Разумеется, боги присутствуют в повествовании, оказывая влияние на ход описываемых событий, но вопрос о происхождении

мира, можно сказать, не затрагивается. Герой отважно сражается, прибегает к хитрым уловкам, совершает путешествия в чудесные страны, но даже если совершенное им превышает обычные человеческие возможности, по природе своей он не отличается от остальных людей. К этому типу относятся прежде всего циклы легенд кельтов, о которых мы узнаем, к примеру, из валлийских романов. В других странах мифологические рассказы почти полностью лишены волшебного характера и напоминают историческое повествование. В частности, римляне включали в древнейшие хроники легенды: подвиг Горация Коклеса при защите моста, судя по всему, не что иное, как последняя метаморфоза хромого демона, чья статуя на берегу реки уже больше не ассоциируется с ним, а стала в конечном счете основой этого героического эпизода в борьбе (до некоторой степени исторической) римлян с этрусками.

В Греции мифу также присущи все эти черты. Иногда он дополняется историческими элементами и служит подтверждением древности того или иного города или рода, часто он развивается в эпопею или используется для объяснения религиозных верований и ритуалов. Любая из функций, свойственных легендам других народов, находит в нем свое место. Но он представляет собой и совсем иное. Обозначающее его греческое слово (μῦθος) применимо ко всякой рассказываемой истории — будь то сюжет трагедии, интрига в комедии или басня Эзопа. Мифу противостоит логос (*logos*), как фантазия — разуму, как высказывание — объяснению. *Логос* и *миф* представляют собой две части языка — две одинаково важные функции и неотъемлемые составляющие жизни духа. *Логос*, будучи умозаключением, стремится убедить; он заставляет слушателя высказать свое суждение. *Логос* верен, если соответствует истине и «логике»; он ложен, если скрывает какую-то тайную уловку («софизм»). «Миф» же самодостаточен: в него можно верить или не верить, исходя из собственного желания; он подтверждается верой, если его считают «красивым» или правдоподобным либо просто хотят в него поверить. Таким образом, миф — это иррациональная сторона человеческого мышления: по своей природе он сродни всем формам искусства. И в этом, возможно, состоит самая поразительная особенность греческого мифа: мы можем констатировать, что он проник во все сферы человеческой деятельности. В эпоху эллинизма не было области, кото-

рая его не использовала. Для греков миф не знает преград. Он проникает повсюду. Он так же необходим для мышления, как воздух или солнце — для жизни.

Первые из дошедших до нашего времени эпических поэм на греческом языке, а именно *Илиада* и *Одиссея*, — это уже «мифы» в широком смысле слова. Для них характерно постоянное смешение человеческого и сверхъестественного. В роли прародителей и чуть ли не родственников героев *Илиады*, которые в свою очередь считаются предками знатных исторических родов, выступают один или несколько богов. Ахилл — сын морской богини Фетиды, и судьба его определена оракулами, существовавшими извечно. Елена, из-за которой началась Троянская война, является дочерью Зевса; мужа и дочь она оставила по воле Афродиты, когда за ней в Спарту приехал троянец Парис. В обоих лагерях сражаются боги и богини: Аполлон, покровительствующий Парису и к тому же считающий себя уязвленным из-за оскорбления, нанесенного одному из его жрецов, дочь которого, Хрисеиду, похитили ахейцы, насылает моровую язву на их войско. Посейдон, Афина, Арес также вмешиваются в ход сражений. Подвиги Ахилла свидетельствуют, разумеется, о личной доблести этого героя, но одновременно и о постоянной божественной защите.

То же самое относится и к *Одиссее*. Конечно, божественное происхождение Одиссея (Улисса) выглядит менее достоверным: согласно одной — но далеко не единственной — версии он является bastardом Автолика*, сына Гермеса. Зато в роли его покровительницы выступает богиня Афина, и в конечном счете именно она спасает его от гнева злопамятного бога моря Посейдона. Цель греческой эпопеи — прославить человеческие деяния, а мифа — придать им вселенский характер. Восприятие этих легенд буквально означает проникновение в их религиозный смысл: Зевс и боги-олимпийцы запросто вмешиваются в дела людей; почтение к ним следует выражать с помощью жертвоприношений, необходимо ублажать и умиротворять их всеми средствами. Вместе с тем такая интерпретация мифа тяготеет к преодолению подобной примитивной материальности. Согласно Гомеру, Зевс взвешивает

* Более распространена версия, что Одиссей — сын Антиклея. — *Здесь и далее примеч. пер.*

на весах «судьбы» (*мойры*) Ахилла и Гектора перед их поединком под стенами Трои, но невозможно допустить, чтобы греки классической эпохи действительно верили в существование гигантских весов, одна чаша которых возносится до неба, а другая опускается во мрак адской бездны, даже при том, что Эсхил в одной из не дошедших до нас трагедий сделал попытку реально воплотить этот образ. Миф не *замкнут* в этих пределах. Он создает образ, если угодно, символ реальности, которую иными средствами отобразить нельзя. Весьма вероятно, что для самого поэта этот эпизод — не что иное, как художественный прием, своеобразная форма откровения, которая помогает познать тайну мира, но которую не следует воспринимать буквально.

Точно так же на фронтонах возведенных божествам святилищ изображался самый характерный эпизод из легенд о боге или богине, которым был посвящен храм. На восточном фронтоне Парфенона мы видим чудесное рождение Афины; на западном — спор Посейдона и Афины о том, кто будет владыкой Аттики. Эти образы *целиком и полностью* — и гораздо лучше, чем это можно было бы выразить посредством слов, — воплощают представления афинян о родном городе и самих себе: рожденная без матери, Афина появилась на свет из головы всемогущего владыки, и, подобно ей, народ Аттики «вышел из земли» (как тогда говорили, был автохтонным); но при этом она являлась дочерью Метиды («благоразумие»), с которой некогда соединился ее отец. Деметра и Кора (Персефона) («земля» и «растительность») безмятежно ожидают вестей об этом чудесном рождении. И вскоре на земле, пользующейся всеми богатствами моря, пропитанной солью и обдуваемой морским ветром Посейдона, богиня вырастит оливковое дерево — самое мудрое и светоносное из всех деревьев. Миф об Афине, даже если вера в его буквальное значение была уже утрачена, давал пищу для бесконечных размышлений и оказывал вдохновляющее воздействие, сила которого не иссякла и сегодня, по прошествии стольких веков.

Будучи кладезем премудрости, миф обрел собственную жизнь, остановившись на полпути между разумом и верой или игрой. Этот источник питал мышление древних греков и пришедших им на смену поколений; в этом источнике авторы трагедий находили свои сюжеты, а лирические поэты — образы. Прометей, Эдип,

Орест поначалу были героями легенд. Изображения Ахилла, Улисса, обезумевшего Аякса бесконечно воспроизводились на керамических изделиях: эти кувшины для вина, кубки, всевозможные сосуды сближали миф с повседневной жизнью, делали его привычным и знакомым. Эти образы сопровождали человека повсюду, обогащали его мысли, потрясали воображение, формировали нравственные убеждения. Даже философы, ощутив недостаточность логических умозаключений, прибегали к мифу как средству познать непознаваемое. Так, Платон в *Федоне*, *Пире*, *Федре*, *Государстве* и других трактатах поясняет свою мысль придуманными им самим мифами. И не будет преувеличением сказать, что подобное обобщение, раскрывающее все возможности мифа, было одним из главных — быть может, самым главным — вкладов эллинизма в духовное развитие человечества. Благодаря ему священное перестало внушать страх; прежде неведомые стороны души подверглись осмыслению; поэзия смогла обрести мудрость.

Глава 1

Мифы и мифология

Труды античных писателей и ученых, которые использовали легенды или интерпретировали их, поражают нас разнообразием и противоречивостью собранного ими материала. Правда, при чтении Гомера, Гесиода, Пиндара, Эсхила возникает ощущение существования некой четкой системы мифов, в которой боги и герои предстают в качестве раз и навсегда определенных персонажей, обладающих легендой с хорошо известными эпизодами. Но подобное впечатление обманчиво: оно появляется в силу того, что эти поэты (за исключением Гесиода как автора *Теогонии*) ограничиваются одними лишь намеками и не описывают подробно генеалогии богов или мифы, послужившие основой их сочинений. Но даже при таких условиях более или менее внимательный читатель может обнаружить расхождения или противоречия у разных авторов, а порой и у одного и того же автора. Их явно не заботит единство мифологических сюжетов, которое может возникнуть случайно. Мифы не появляются на свет как целостная философская, теологическая или научная система. Они растут сами собой, подобно растениям, и только мифолог в состоянии обнаружить их принадлежность к тому или иному роду или виду.

Известно, что существует несколько различных версий столь важного события, как появление на свет Зевса — величайшего из богов. В самой известной из них утверждается, что он родился

на критской горе Ида; однако на том же острове на это «претендует» и гора Дикта (Дикте), а на юге Пелопоннеса, недалеко от Мессены, сохранился до наших дней источник, называющийся «Клепсида», возле которого будто бы и появилось на свет божественное дитя.

Несколько святилищ и несколько различных легенд вступили в противоречие друг с другом лишь тогда, когда критского Зевса, демона гор Иды или Дикты, отождествили с мессенским Зевсом — демоном горы Итон. Противоречие возникает только внутри панэллинской «мифологии». Но очевидно, что подобная мифология формируется отнюдь не на примитивной основе — это результат определенного осмысления мифа.

Порой с возникающими трудностями справиться сложнее, поскольку они вызваны тем, что легенда развивалась в различные социально-исторические эпохи. В генеалогии Атридов нам сообщают о властителях Микен, Тиринфа и Аргоса, причем эти царства порой трудно отделить друг от друга. Все станет яснее, если вспомнить, что расцвет Тиринфа и Микен не совпадает во времени со становлением Аргоса. Микенская легенда, повествующая о «владыке» этого города, стала непонятной в тот период, когда первенство перешло от Микен к Аргосу. Сказитель инстинктивно вносил необходимые изменения, но отдельные типично местные элементы оставались и порождали путаницу. Нечто подобное происходит и с целой серией фессалийских легенд, имеющих свои аналоги в Пелопоннесе. Коронида, возлюбленная Аполлона и мать бога-целителя Асклепия, обычно называется дочерью фессалийца Флегия. Но одновременно нам сообщают, что этот Флегий на самом деле жил в пелопонесском Эпидавре, отчего здесь и возник культ Асклепия. В реальности эти версии отражают разное время: одно и то же племя занимало земли от Фессалии до Эпидавра — или, если угодно, мигрировало из Фессалии в Пелопоннес, — пока не утратило единства, растворившись в хлынувших сюда племенах захватчиков. Их бывшая общность сохранилась только в одинаковых легендах и названиях различных мест. Двум Флегиям — из Эпидавра и из Фессалии соответствует название Ларисса — фессалийского города и аргосской крепости.

Мы видим, что миф существует не сам по себе, а эволюционирует в зависимости от исторических и этнических условий, сохраняя

порой неожиданные реликты давно забытого прошлого. В этом смысле он представляет собой ценный инструмент анализа, и, хотя никто уже не разделяет наивного убеждения двух прошедших веков, что в легенде всегда трансформируется историческая реальность, сегодняшние исследователи умеют как бы «допрашивать» миф и выявлять то, что осталось в нем от эпохи и места его возникновения. Современные мифологи отличаются большей, чем у их предшественников, чуткостью к редким и характерным версиям. Они с подозрением относятся к слишком совершенным мифам, цельность которых свидетельствует о позднейшей работе по ликвидации противоречий.

Творческая переработка мифов началась очень рано, и чаще всего дошедшие до нас тексты — результат долгой эволюции. Это можно сказать почти о всех классических «источниках» мифологии. В конце VI в. до н. э. Гекатей Милетский начал составлять четыре книги *Генеалогий*, от которых до нашего времени дошло лишь несколько фрагментов, но его интерпретация оказала влияние на последующие работы. Именно на ней основывались рассуждения первых историков, Акусилая Аргосского и Ферекида Афинского, которые собирали легенды, осмысляемые как «первая глава» национальной истории. Несомненно, именно Ферекиду принадлежит заслуга в обработке мифов, повествующих о происхождении Аттики, и в составлении «канонического» списка аттических царей, где старые демоны земли (наподобие Эрихтония и его дублета Эрихтея) дружески соседствуют с подлинно историческими персонажами. Но Ферекид не ограничился легендами своего края и приступил к согласованию между собой уже появившихся аргосских легенд, которые по праву считаются важнейшими для осмысления греческих «Средних Веков». В этом отношении Ферекид был непосредственным предшественником другого писателя, чье влияние окажется очень значительным. Речь идет о Гелланике Митиленском, который упорядочил аргосские хроники и в своей *Хронологии жриц Геры* — великой богини Аргоса — собрал ценнейшие сведения о священных обрядах (большая часть из них, к сожалению, исчезла). Гелланик впервые упомянул Рим, который он считал греческим городом, основанным после великого «рассеяния» по окончании Троянской войны и «возвращения» победите-

лей. Главной тенденцией этих работ, появившихся между VI и концом V в. до н. э., было стремление установить «хронологию» событий как исторических, так и мифологических. Создается впечатление, что авторы практически не различали эти два ряда, хотя в каком-то смысле такое разграничение стало возможным лишь в современную эпоху; да и не существует никаких критериев, позволяющих провести четкую грань между историей и легендой, которая порой является ее интерпретацией. Классификация возможна только во временном аспекте. Речь идет о совпадении относительно какого-либо события, предположительно всем известного — например, взятие Трои или основание Олимпийских игр. Чаще всего для этого используются рамки «поколений», в которые мифологи стараются поместить события и персонажи. Естественно, на этом пути возникают трудности. В частности, подвиги Геракла, которые происходят словно в пустом пространстве — древнейшая легенда не повествует о каких бы то ни было встречах Геракла с другими героями, — делают проблему согласования особенно сложной, потому что существует традиция, связанная с детьми Геракла и их участием в том или ином великом коллективном предприятии (к примеру, наряду с детьми Тесея). Чем объяснить, что Тесей и великий аргосский герой не встречались друг с другом? Греки всегда отличались богатым воображением, и объяснение найти нетрудно: Тесей совершал свои подвиги, когда Геракл находился в Лидии, в плену у царицы Омфалы, а вторая половина жизни Геракла совпала с тем временем, когда Тесей пребывал в аиде, став пленником Плутона*. Так обстоит дело с эпизодами, обязательными для легендарных «биографий». Разумеется, эти эпизоды не были изначальными: их ввели, чтобы достичь необходимого согласования. Иногда приходилось включать целые поколения «двойников», чтобы оправдать невероятно долгую жизнь. Более чем преклонный возраст Нестора, одного из ахейских вождей в Троянской войне, объясняется лишь тем, что он фигурирует в качестве спутника Геракла. Совсем юный в те времена, когда герой сражался с Нелеем и его сыновьями под мессенским Пилосом, Нестор должен принять участие в ахейской экспедиции: вот почему о нем говорится, что он прожил жизнь трех поколений людей,

* Плутон — одно из греческих имен Аида.

и по этой же причине он предстает в облике убеленного сединами, мудрого, всеми уважаемого старца — в воображении сразу же возникает этот ставший традиционным персонаж. В таких ситуациях проявляется творческий подход к хронологии, и мы можем видеть, как на наших глазах рождается целый эпизод.

К началу классической эры временные рамки легенд вполне сложились, и сохранившиеся противоречия таковыми и останутся. Отныне считается, что история легендарных времен полностью восстановлена, и главным становится стремление лучше ее узнать. Начиная с III в. до н. э. появляются «сборники», частично сохранившиеся до нашего времени в форме резюме и под именем первого их составителя, хотя тот не имел никакого отношения к этим выжимкам. Некоторые из этих сборников посвящены определенному типу легенд. Так, Эратосфен Киренский написал во второй половине III в. до н. э. книгу *Преображения в звезды (Catasterismoi)*, где собрал все известные примеры историй, в которых герой или героиня по завершении своей земной жизни оказывались среди созвездий. Эта работа будет продолжаться на протяжении всей эпохи античности, и благодаря ей мы получим «учебники» по любовным приключениям (до нас дошло одно такое пособие — Парфения из Никеи, современника Вергилия) и сборники *Метаморфоз*: сочинение грека Никандра, жившего во II в. до н. э., станет образцом для пространной поэмы, которую Овидий выпустит в свет под тем же названием во времена Августа. Но более честолюбивые мифографы поставят перед собой цель охватить всю легендарную традицию. Самая значительная попытка такого рода — сочинение, известное под названием *Мифологическая библиотека* Аполлодора. Этот афинский грамматик и «филолог» II в. до н. э. посвятил жизнь экзегезе древних поэтов. Дошедшее до нас под его именем произведение принадлежит не ему: это краткое изложение мифов в хронологическом порядке, начиная от создания мира и богов, написанное примерно на рубеже I в. н. э. Далее следуют легенды о героях — вплоть до последних эпизодов, охватывающих период после взятия Трои. Теперь мифология — не более чем «набалзамированный труп»: это объект изучения для эрудитов, отрезанный от своих живительных источников.

Однако наряду с каноническими сборниками, главная задача которых — создать искусственное и недолговременное единство,

мы имеем другие источники — работы, преследующие прямо противоположные цели и гораздо более соответствующие современным идеям. Наибольшую ценность представляет для нас *Описание Эллады* Павсания, который собрал множество местных легенд, не попавших в большие синтетические циклы, но сохранившихся в фольклоре в виде редких версий. К несчастью, сочинение Павсания в том виде, в каком оно дошло до нашего времени, не охватывает все греческие территории, и в отношении нескольких регионов наше неведение остается прежним. Эту лакуну более или менее удастся заполнить благодаря разрозненным сведениям, которые можно извлечь из комментариев к поэмам и схолий — примечаний, сделанных античными издателями к текстам классических произведений. С особым тщанием и терпением эрудиты комментировали гомеровские поэмы, причем работа эта продолжалась и по завершении эпохи язычества. Византийские ученые Иоанн и Исаак Цец собрали целую сокровищницу фактов, многие из которых восходят ко временам расцвета античности.

Такой предстает греческая мифология в целом: легенды самого разного происхождения и разрозненные фрагменты, часто не согласующиеся с искусственными синтетическими циклами, куда в результате неспешной и кропотливой работы ученых, писателей, поэтов произвольно включались или откуда исключались те или иные эпизоды, но где все-таки можно обнаружить изначальные образцы народного воображения и благочестия. Здесь неразрывно сплелись научное и спонтанное, живое и искусственное. Большая заслуга современной науки состоит в попытке проанализировать греческую мифологию, что далеко еще не закончено, однако уже сейчас позволяет лучше понять истинное значение и подлинный масштаб одного из основополагающих типов человеческого мышления.

Если взглянуть сегодня на «классическую» мифологию не с точки зрения ее формирования и эволюции, а как на вполне определенную «каноническую» целостность, можно констатировать, что не все имеющиеся в нашем распоряжении мифы имеют равное значение и одинаковую форму. Одни представляют собой рассказы о создании мира и «рождении» богов. Именно к ним и только к ним следует применять термин миф в строгом смысле слова. Мы будем

называть их «мифами теогоническими» или «космогоническими» в зависимости от ситуации. Эти рассказы были изложены прежде всего Гесиодом, но они появились, естественно, в гораздо более древнюю эпоху, и в них отразились верования как чисто греческие, так и другие, пришедшие из восточных или по крайней мере доэллинских религий. Однако было бы ошибкой считать такие верования примитивными. Чаще всего речь идет о весьма развитых концепциях, сформировавшихся в жреческой среде и постепенно обогатившихся философскими идеями, воплотившимися в достаточно понятные символы. Эти мифы продолжали жить в период расцвета классической эпохи и после ее завершения. Они по-прежнему лежали в основе религиозных убеждений и, как мы увидим далее, все «религии спасения» включают их в свои таинства.

Наряду с собственно мифами существуют циклы о божествах и героях. Они состоят из серии эпизодов или историй, чье единство обеспечивается присутствием центрального персонажа. В отличие от мифов эти рассказы лишены какого бы то ни было космического значения. Когда Геракл держит на плечах небесный свод, он доказывает этим только свою физическую силу. Небу же и вселенной это «безразлично». Совершенно не важно, выступает ли в качестве героя такого рассказа бог (Гермес, Афродита и сам Зевс) или наполовину обожествленный смертный. Легенда о божестве вовсе не обязательно должна иметь теологический масштаб. Гермес крадет стадо коров и тащит их за хвост, чтобы никто не сумел найти по следам то место, где они будут спрятаны. Это хорошо известная фольклорная тема не имеет никакого особого религиозного значения.

Главная черта цикла — его дробность. Цикл возникает не сразу — это продукт долгой эволюции, в ходе которой соединяются прежде независимые элементы, образуя более или менее цельное повествование. Так произошло, например, с приключениями Геракла, которые изначально не имели друг с другом ничего общего. Каждый из великих подвигов связан с каким-нибудь местом или святилищем; нельзя с уверенностью говорить даже о том, что изначально в качестве героя выступал именно Геракл. Весьма вероятно, что ему были присвоены эпизоды, существовавшие до него. Лев, убитый Алкафоем для царя Мегарея, странным образом походит на киферонского льва, от которого Геракл избавил царя

Теспия*. Этот прием отчетливо прослеживается в самых поздних западных добавлениях к циклу: греческие, а затем римские путешественники *узнавали* о подвигах Геракла в Италии, Галлии и даже Германии. Таким образом, в результате ассимиляции с местными божествами в цикл проникли элементы, изначально ему совершенно чуждые. Да и сам греческий Геракл получил черты семитских (Мелькарт) или воспринятых семитами (Гильгамеш) героев и богов, а также других, память о которых полностью утрачена.

Третий тип легендарного повествования часто обозначается термином «новелла». Подобно предыдущему, этот рассказ относится к определенному месту и также не имеет космического или символического значения. Но если цикл образуется вокруг одного персонажа, то цельность «новеллы» чисто литературного свойства, поскольку определяется сюжетом. Так, Троянская война — не цикл сказаний о Елене, равно как и не об Ахилле или Приаидах. Это история протяженного во времени события со сложными перипетиями и разнообразными героями. В гомеровской поэме, известной под названием *Илиада*, рассказывается только об одном эпизоде, связанном с гневом Ахилла; обо всем остальном говорится лишь намеками: десять лет осады, разграбление малоазийских городов, неудачная первая экспедиция, провалившаяся высадка в Мисии, новая экспедиция и отсутствие благоприятного ветра, который можно вызвать только принесением в жертву девственности, равно как и последовавшие за смертью Гектора гибель Ахилла и Париса, взятие города, столкновение предзнаменований и прорицаний. Все это никак не вмещается в рамки литературного произведения. Нет уверенности даже в том, что каждый из названных эпизодов стал сюжетом отдельной поэмы. «Троянская война» — свободная тема, которая легко сочетается с любыми дополнениями и продолжениями. Мы находимся в середине пути между легендой и литературным творением. Однако имеется одно существенное различие между новеллой легендарной и вымышленной, созданной романистом или поэтом: в определенный период историю Елены воспринимали как истинную. Герои романов никогда не становились объектом культа. Елена же, как мы знаем,

* По другой версии — Амфитриона.

представляет собой «низвергнутое» божество — лунное божество, несомненно, связанное с религией доэллинских племен Пелопоннеса. Существовала «могила Елены», «могила Менелая», «могила Ахилла», на которой в свое время совершит жертвоприношение Александр. В глазах греков все это было истинной историей, даже если воображение поэтов украсило ее «литературными кружевами». С героями легендарных новелл можно поступать как угодно, по прихоти собственной фантазии, но они никогда не отождествляются с данным литературным произведением, каким бы гениальным и великим оно ни было.

Наконец, продолжая анализировать, мы обнаружим уже не легендарные циклы, а просто «элементарные» рассказы — этиологические анекдоты, призванные объяснить некую удивительную особенность реального мира: определенное нарушение религиозного ритуала, своеобразный обычай, странную форму скалы, необычное звучание имени собственного. Так, в одном кипрском храме находилась статуя склонившейся вперед женщины — свидетельство забытого обряда, воплощение магического образа плодородия. Желая объяснить необыкновенную позу статуи, люди рассказывали, что боги обратили в камень молодую любопытную девушку, которая выглядывала в окно, несмотря на запрет. Затем на основе этой темы появились разнообразные любовные истории, например легенда о жестокой Анакаретее, погубившей возлюбленного и не испытывавшей никаких чувств, кроме желания посмотреть из окна на траурный кортеж своей жертвы. Каменное сердце стало причиной ее превращения в статую, которую затем отнесли в храм Афродиты.

Множество подобных рассказов посвящено географическим названиям, появившимся в результате этимологических казусов. Народное воображение оказалось в этом случае неиссякаемым. В частности, объектами бесчисленных объяснений стали вариации в наименовании рек — хорошо известный географам феномен, возникший вследствие того, что каждое племя, которое селилось на берегах того или иного водного потока, называло его по-своему. То же самое относится к созвездиям или движению планет, в которых находили отражение любовь или ненависть, некогда испытанные существами, впоследствии превратившимися в звезды.

Итак, мифологический материал можно распределить по определенным категориям, что существенно облегчает его анализ.

Однако нам не стоит обольщаться подобными классификациями с их чрезмерно зыбкими границами. Космогонический миф может *превратиться* в цикл или новеллу; этиологическая легенда внедряется в них с поразительной легкостью. Одна и та же легенда — в зависимости от воображения или духовных потребностей любого человека — может стать романом или же мистическим откровением. Такая пластичность мифа неотделима от его природы: это не приобретенное впоследствии качество, а коренная особенность *мифа*, ярко проявившаяся на самой ранней стадии истории создания легенд.

Производя анатомическое вскрытие, мы никоим образом не должны забывать, что высшая реальность мифологии, как у всех прочих живых существ, сосредоточена не в отдельных частях ее, но во всем организме — вечно пульсирующем и постоянно меняющемся.

Глава 2

Главные космогонические мифы

Все народы в определенный момент своей истории ощущали необходимость объяснить строение мира. Подобно многим другим, греки пытались выявить первопричину всего Сущего и нашли ее в Любви. Сначала были Никта («ночь») и Эреб («мрак») — ее брат. Это две ипостаси Мирового мрака: горная ночь и темень преисподней. Они порождены Хаосом, или Пустотой, однако это не пустота (вакуум), соответствующая чисто негативной концепции физиков и других ученых, и которой на самом деле нет. Мифологическая Пустота представляет собой высшую силу и «основу» мира — это нечто невидимое, лишённое формы, но не содержания, она — пустота в силу своей невыразимости, а не отсутствия каких-либо свойств. Постепенно из нее выделяются Никта и Эреб. Эреб освобождает Никту, которая сама собой сгущается и образует огромную сферу: две ее половины разъединяются, словно расколовшееся яйцо, и на свет появляется Эрос («любовь»), одна из двух скорлупок превращается в свод Неба (Уран), другая же — более плоская — становится Землей (Гея). Уран и Гея являют собой материальную реальность, а Эрос — силу духовного порядка, которая обеспечивает единство рождающегося мира. От брачного союза Урана и Геи произошло несколько поколений богов.

Существуют и другие версии этой легенды. Иногда утверждали, что Гея появилась непосредственно из Пустоты и сама — с помощью

одного лишь Эроса, второго результата творения Мира, — породила небесный свод. Хаос же вызвал к жизни Никту, а та — Эфир — блистающий свет и чистейший огонь, а также День (Гемеру), предназначенный для «смертного человека». Но какими бы ни были варианты, движущей силой и первопричиной зарождения Вселенной всегда является Эрос.

Брак Урана и Геи оказался плодотворным. Сначала на свет появились шесть пар титанов и титанид. Первыми титанами стали Океан, Кой, Крий, Гиперион, Иапет и Кронос. Первыми титанидами — Тейя, Рея, Фемида, Мнемосина, Феба и Тефида. Это божественные существа, но одновременно и первоэманации стихии, некоторые из них до самого конца сохранили свой почти исключительно природный характер. Самый знаменитый из них — Океан. Это персонификация окружающих Мир вод, в которые погружена земля. Океан — не «географическое» понятие, а космическая сила; представления о нем зародились в те времена, когда обитаемую землю считали огромным островом, расположенным в центре омывающей его реки. Считалось, что эти первоэманации воды находятся на Западе, в красной стране дочерей Никты (Гесперид), за теми скалами, которые впоследствии назовут «Геркулесовыми столпами»; или в стране эфиопов, где находится Эритрейское море, понимая под ним либо нынешнее Красное море, либо Персидский залив. Местоположением первоэманации вод иногда считали Север, где течет извилистый Эридан — устремляющаяся с Востока на Запад река у северных пределов известных тогда европейских стран, в которой позднейшие поколения узнавали то Дунай, то По или Рону, иногда даже Рейн. Однако Океан существовал до всех этих неопределенных географических концепций. Будучи первоэманацией, он стал отцом всех рек, которые питаются от него посредством подземных каналов или же таинственным образом вытекают из него, подобно Нилу, чью тайну скрывают эфиопские пески. Первенец среди титанов, Океан взял в жены Тефиду — младшую из титанид, персонифицирующую женскую силу Моря. Двойная символика Моря не должна удивлять нас: плодородие всегда двойственно. Только женская стихия может принять и выносить мужское семя. Тефида живет далеко на Западе; иногда она ссорится с Океаном, но затем наступает примирение, и Мировой порядок сохраняется, невзирая на все причуды и капризы женской природы.

Наряду с первозданными водами существует астральный огонь: Гиперион («идущий наверху»), сочетавшись браком с божественной Тейей, породил троих детей: сына Гелиоса («солнце») и двух дочерей — Селену («луна») и Эос («заря»). Затем Гиперион и Тейя, будучи в некотором роде связующим звеном между разными поколениями богов, исчезают из мифа. Что касается Крия, то он взял жену, не принадлежавшую к титанидам, и мы вновь встретимся с ним, когда речь пойдет о потомстве Понта. Его брат Кой соединился с блистательной Фебой и стал отцом Лето, которая сыграла такую важную роль в формировании поколения олимпийцев. Иапет, также порвав с традицией, предписывающей титанам брать в жены титанид, женился на Климене, одной из дочерей Океана и Тефиды: четверо его детей — Атлант, Менетий, Прометей и Эпиметей — станут посредниками между богами и людьми. Именно к Иапету косвенным образом восходит появление «смертного человека».

Особого внимания заслуживают две титаниды — Фемиды и Мнемосина. Первая олицетворяет прежде всего силы Мирового порядка: закон, вечное равновесие, а ее сестра Мнемосина представляет собой власть Духа — память, благодаря которой дух побеждает непостоянную материю, память как основу всех познаний. Эти титаниды не сочетаются браком с титанами: в каком-то смысле они предназначены для Зевса и богов-олимпийцев. Ибо титаны — это грубые, примитивные стихии, в которых пробуждающееся духовное начало пребывает на рудиментарном уровне. Знаменательно и характерно, что две богини, связанные с духовным началом, обладают женской природой: возможно, по той причине, что духовность формируется медленно; а может быть, потому, что в этих верованиях отражен определенный — хорошо известный и в других местах — социальный статус женщин, которые являются хранительницами тайн и знаний всего племени.

Из всех титанов наиболее значительную роль в становлении мира сыграл самый младший — Кронос, породивший олимпийских богов.

От союза Урана и Геи произошли не только титаны и титаниды. После них появились киклопы — Арг, Стероп и Бронт, которые воплощают (как доказывают их имена) блеск молнии, грозовые тучи и раскаты грома. Затем родились чудовищные сторукие (гекатонхейры): этих свирепых великанов звали Котт, Бриарей и Гиес. Они

внушали ужас Урану, который не разрешал им выходить на свет, предпочитая держать их в заточении в недрах земли. Гея хотела освободить их и решила составить заговор против Урана. Никто не согласился, кроме младшего из титанов Кроноса, который ненавидел своего отца. Тогда Гея вручила ему очень острый железный серп и, когда однажды ночью Уран пожелал соединиться с ней, Кронос ударом серпа оскопил отца и забросил подальше его тестикулы. Кровь Урана пала на Землю и оплодотворила ее. Так появились на свет новые чудовища — эринии и гиганты, а также нимфы-ясени Мелиады.

После этого Кронос единолично воцарился во вселенной, уже обретающей очертания. Однако он был жесток, и на нем лежало проклятие из-за совершенного им преступления. Своих чудовищных братьев он не освободил: напротив, выведя их из недр матери-земли, заточил в адской бездне, во мраке тартара. И Гея затаила на него обиду. Поскольку она предсказала Кроносу, что когда-нибудь его свергнет с трона один из его детей, он тотчас проглатывал всех, кого производила на свет титанида Рея, взятая им в супруги: трех дочерей — Гестию, Деметру и Геру, и двух сыновей — Аида и Посейдона. Но Рея, перед тем как родить младшего из детей, Зевса, решила избавить его от подобной судьбы. С помощью Геи она скрылась и нашла убежище на Крите, где произвела на свет сына. Затем взяв камень, запеленала его, сделав похожим на новорожденного младенца, и подложила Кроносу. Обманутый, он проглотил камень, который принял за ребенка, и Зевс был спасен. Теперь пророчество Геи могло осуществиться.

Рея спрятала маленького бога в пещере на Крите, доверив охранять его нимфам и куретам. Куреты были буйными демоническими существами, они изобрели бронзовое оружие и проводили все время в плясках, ударяя копьями о щиты, чтобы производимый ими шум заглушал плач младенца и не позволил Кроносу разгадать уловку Реи. Божественное дитя было вскормлено молоком козы Амалфеи и медом, который приносили ему пчелы горы Ида. Когда коза-кормилица умерла, Зевс сохранил ее шкуру, сделав из нее броню — эгиду (что означает «козья шкура»), которой он потрясает в небе во время грозы.

Когда Зевс вырос, он решил свергнуть своего отца. Хитростью он заставил Кроноса выпить волшебное питье, отчего тот изрыгнул

проглоченных им детей. Обретя братьев, Зевс начал борьбу с Кроносом за власть. Титаны встали на сторону брата. Борьба продолжалась десять лет, пока Гея не открыла Зевсу, что для победы ему нужно призвать на помощь чудовищ, которых Кронос заточил в тартар. При содействии киклопов, гекатонхейров и гигантов дети Кроноса одолели отца. Закованные в цепи Кронос и титаны сменили в тартаре других сыновей Урана. В результате битвы с титанами, или титаномахии, боги первого поколения были свергнуты, и на престоле воцарились первые олимпийцы.

Очевидно, что основу космогонических легенд составляет ряд «замен», когда одно поколение силой смещает предшествующее, лишая его власти над миром. И мы видим, что дважды именно младший из богов, последним появившийся на свет в своем поколении, становится владыкой: Кронос — последний из титанов, Зевс — последний из Кронидов. Обычно считается, что этот факт отражает определенное социальное установление, согласно которому наследство получает младший из сыновей; однако ни в одном эллинском городе нет исторически доказанных примеров такого рода, и, судя по всему, послужившая основой для мифов схема преемственности восходит не к эллинской цивилизации. Чисто астральный характер имеет миф об Уране, плодоносящее оскопление отца Кроносом наводит на мысль об азиатском происхождении по крайней мере этих эпизодов: аналогичные мифы, известные по хеттским текстам Хаттусаса в центральной Анатолии, встречаются от Сицилии до Сирии, и мы знаем, какие тесные связи всегда соединяли эти регионы с бассейном Эгейского моря. Итак, возможно, что собственно греческие мифы начинаются только с воцарения Зевса, но из этого можно сделать, вероятно, и более важный вывод: вопреки распространенным утверждениям, двойная смена божественных поколений — необязательно воспоминание о замещении предшествующих верований религией победителей. Быть может, это верно в отношении Зевса, победителя Кроноса; но это никак не может относиться к Кроносу, «убийце» Урана. Оскопление Урана — связанный с плодородием ритуальный акт, посредством которого Кронос «освобождает» источники космогонических сил. На основе этого обряда — реального или символического — и возникает миф. Приход к власти олимпийцев — явление совершенно другого порядка.

Божества, низвергнутые Зевсом и его братьями, в определенной степени представляют ту религиозную систему, которая существовала до того, как в Грецию вторглись «арийские» завоеватели. Эти божества не исчезли; они продолжали жить в легендах, и в некоторых местах даже были объектом культа. Но они предстают как силы второстепенные и утратившие свое значение, а их злобность претит греческому мышлению. Многие из них вызывают ассоциации с морем. Очень возможно, что гекатонхейры — это мифическая транспозиция осьминогов, которые так часто изображаются на древнейших керамических памятниках бассейна Эгейского моря. Но и этого мало. Мы уже подчеркивали выдающуюся роль Океана среди сыновей Урана и Геи. В целом ряде параллельных легенд, более или менее соотнесенных с «канонической» генеалогией, представлен другой сын Геи, рожденный без мужского участия, которого зовут Понт — «морская волна». Соединившись с ним, Гея даровала ему потомство — множество второстепенных демонических существ, которых можно с полным правом назвать божествами, существовавшими до прихода первых эллинов. Все они близки к силам и стихиям природы в отличие от большинства олимпийцев. Все или почти все — чудовища, обладающие даром менять свой облик, и в этом качестве они фигурируют в более поздних легендах.

Первенцем Понта и Геи был «морской старец» Нерей. Вступив в брак с Доридой, одной из дочерей Океана, он породил nereид — «дочерей волн». Нерей стар и мудр: ему известны все тайны и все пророчества. Однако выдавать их он не желает и, чтобы ускользнуть от любопытствующих, охотно пользуется своей способностью принимать разные обличья. Нерей близок к Протею, который появился уже в *Одиссее*, где он — демоническое существо моря, живущее вблизи Египта. В классическую эпоху Протей превращается в слугу Посейдона: ему поручено охранять стада тюленей, принадлежащих великому богу.

Вторым сыном Понта был Тавмант. Он женился на океаниде Электре и подарил ей дочерей: Ириду, посланницу богов, персонификацию Радуги, и гарпий, которых зовут Аэлла («вихрь») и Окипета («быстрая»); к ним часто присоединяют третью — Келайно («мрачная»). Это духи шторма, неистовых ливневых шквалов, которые обрушиваются на море, сметая все на своем пути. Гарпии — по преимуществу похитительницы. У этих полуженщин-полуптиц

острые когти, и живут они в самом центре Ионического (Эгейского!) моря на Строфадских островах.

Третьим сыном Понта был Форкий, который обитал в районе Кефаллени, на западном побережье Греции. От него появились на свет граи («морские старухи»), которых зовут Энио, Пемфредо и Дио. Они жили на крайнем Западе, в краю, где никогда не светит солнце. Их сестрами были горгоны — Сфено, Эвриала и Медуза; последняя не обладала даром бессмертия. Горгоны отличались ужасным видом. На головах у них извивались змеи, во рту торчали клыки, напоминавшие кабаньи; руки были из бронзы; золотые крылья позволяли им летать. Их пронизывающий взгляд превращал в камень любого, кто смотрел на них. Они вызывали такой ужас, что были сосланы к пределам мира в вечную ночь, и никто не осмеливался приближаться к ним. Только Посейдон соединился с Медузой, плодами этого союза стали крылатый конь Пегас и Хрисаор-«Златомеч». Последний в свою очередь породил Гериона, великана с тремя туловищами и тремя головами, которого позднее убьет Геракл, и полудеву-полузмею — Эхидну. Впоследствии от союза с самым ужасным из всех чудовищ — Тифоном, одно время угрожавшим власти самого Зевса, у нее родятся дети: чудовищная собака Орф, страж айда Кербер, лернейская гидра и химера — враг Беллерофонта, а от Орфа — фиванский Сфинкс и немейский лев. Такой в воображении греков была генеалогия чудовищ, которых предстояло победить Гераклу.

Последнее дитя Понта — дочь Эврибия. Она сочеталась браком с титаном Крием, их потомство было астральным. Старший сын Астрей женился на Авроре (Эос), которая подарила ему детей — ветры, Геосфор («утреннюю звезду») и, наконец, звезды. Вторым сыном — гигант Паллант — стал мужем океаниды Стикс. От него произошли только символические силы: Нике («победа»), Зависть, Сила и Мощь. Зато третий сын Крия и Эврибии, Перс соединившись с Астерией, дочерью Коя и Фебы, породил infernalную богиню — трехликую Гекату.

Итак, доолимпийское поколение — иными словами, все божества, не связанные напрямую с Кроносом, но принадлежащие к потомству титанов и других брачных союзов Геи, — включает в себя чудовищ, которые войдут в легенды и сыграют важную роль в циклах о богах и героях, а также в разнообразных «новеллах». Однако это

поколение состоит из — что еще более важно — чисто «природных» божеств. Это солнце, луна, заря, звезды, ветры и духи природных явлений — таких, как шторм и гроза. К древнейшему поколению принадлежат и киклопы, сыновья Урана, которых нужно четко отличать от киклопов-строителей: последние представляет собой мифическое племя, пришедшее из Ликийи на службу к царям Аргоса. Им приписывают создание сооружений из огромных каменных блоков, которые не под силу было возвести людям и которые частично сохранились в Микенах или Тиринфе. Уранидов всего трое: Бронт, Стероп и Арг — мы уже упоминали об их очевидной связи с грозой. Зевс как небесный бог позднее взял их к себе на службу и поручил им «ковать» молнии. Согласно одной из традиций, именно они подарили новому владыке это орудие, которым тот изначально не обладал. Постепенно киклопы превратились в создателей божественного вооружения — лука Аполлона, панциря Афины и т.п., которое они будут ковать под руководством Гефеста, бога-кузнеца нового поколения. Весьма вероятно, что эти легенды появились много позже, в александрийскую эпоху. В это время деятельностью киклопов объясняют активность сицилийских вулканов: огонь их кузни освещает по ночам вершины Стромболи или Этны, а в окрестностях слышится грозный гул их мехов и звучные удары их молотов. Однако в древних легендах вулканические явления объяснялись иначе: причиной были гиганты, заточенные под землю после их мятежа против Зевса, который одержал над ними верх в гигантомахии.

Победа Зевса не давала Гее покоя — как прежде победа Кроноса. Она была недовольна тем, как обошлись с титанами — ее детьми, и хотела освободить их из плена. Ради этого она призвала гигантов, родившихся у нее от крови Урана. Они не обладали бессмертием, но поразить их мог только бог с помощью «смертного человека». Это были огромные существа чудовищной силы и безмерной храбрости с густыми волосами и бородами и змеями вместо ног. Местом их рождения считался фракийский полуостров Паллена. Едва выйдя из земли, они начали размахивать горящими деревьями и кидать в небо скалы. Тогда олимпийцы вступили с ними в сражение: Зевс вооружился молнией, Афина потрясала эгидой, Дионис разил тирсом — короче, каждый бог использовал свое привычное оружие. И, поскольку богам должен был помогать смертный, они призвали Геракла. Его вмешательство выглядит

весьма необычным, так как противоречит хронологии: Геракл родился гораздо позже, чем были созданы люди и произошел Всемирный потоп, в котором спасся Девкалион, а первое поколение смертных погибло. Несомненно, это доказывает искусственный характер и более позднее время создания легенды о гигантомахии, если только не прибегнуть к аргументу, что означенный Геракл — не более, чем прототип того героя, который появится в мифах впоследствии. Как бы там ни было, между богами и гигантами завязалась ожесточенная битва. Геракл добивал своими стрелами гигантов, поверженных на землю богами. Гиганты были побеждены, после сражения осталось множество обломков и скал. Так, Энкелада раздавила Сицилия, брошенная на него богиней Афиной. Остров Нисирон, опущенный Посейдоном на Полидора, погубил последнего. В фольклоре с этим эпизодом связано множество топографических деталей — как впоследствии, например, со скалой Сен-Мишель и другими местами (так вмешательством Гаргантюа объясняется форма горы или островка).

Прежде чем утвердить абсолютную власть, Зевсу пришлось выдержать еще одно испытание — борьбу с Тифоном. Согласно нескольким версиям, Тифон (или Тифей) был сыном богини Геи, зачатым без мужского участия, или же одним из сыновей, которых она родила от Тартара. Ростом Тифон превосходил гигантов и часто задевал голову звезды. Вместо пальцев у него на руках извивались сто драконов. Часть туловища до бедер покрывали змеи. У него были крылья, а из глаз летели молнии. Когда это чудовище ринулось на штурм Неба, боги обратились в бегство и укрылись в египетской пустыне, где приняли разные обличья. Аполлон превратился в коршуна, Гермес — в ибиса, Арес — в рыбу, Дионис — в козла, Гефест — в быка и т. п. Так греки объясняли поклонение египтян божествам, которых символизировали различные животные. Между тем Зевс и Афина решили схватиться с Тифоном. Зевс и Тифон вступили в рукопашную схватку на границе Египта и «Каменистой Аравии»: Тифон взял верх и, завладев *серпом* (*harpe*), которым был вооружен бог, перерезал сухожилия на руках и ногах Зевса. Ввалив его бессильное тело себе на плечи, он отнес его в одну из пещер Сицилии, а сухожилия завернул в медвежью шкуру и приказал дракону охранять их. Однако Гермес и бог Пан сумели выкрасть сухожилия и втайне от Тифона вер-

нули их Зевсу, который сразу обрел прежнюю силу. Возобновившийся бой продолжался очень долго, и ареной его стал весь мир. Наконец, в Сицилии Зевс обрушил на своего врага гору Этну, изпод которой тот уже не смог выбраться.

Тифон был последним противником Зевса. Героическая попытка двух гигантов Алоадов, сыновей Посейдона, которые нагромодили горы друг на друга, чтобы достичь Олимпа, и оскорбили своей любовью Артемиду и Геру, не представляла реальной опасности для сохранения равновесия в мире. Зевсу хватило одного удара молнии, чтобы низвергнуть их в преисподнюю. Больше никто не посягал на власть Отца всех богов. Эпоха чудовищ кончилась. Те, о ком мир узнает впоследствии, — всего лишь отдаленные и отчасти выродившиеся потомки древнейших существ, детей Земли. Они будут представлять опасность только для смертных, и Зевс доверит их истребление Гераклу.

Оставалось объяснить, откуда взялся во Вселенной человек. Создание людей приписывалось не Кроносу, а другому титану — Иапету и его жене, океаниде Климене, которая родила четырех сыновей — Атланта, Менетия, Прометей и Эпиметей. Двое первых были грубыми и «необузданными» великанами. Атлант стал отцом астральных демонических существ, к которым восходят два созвездия — Гиады и Плеяды. Сам он после гигантомахии, в которой принимал участие, сражаясь против богов, в наказание должен был держать на плечах небесный свод в том месте, где он клонится к Океану, на крайнем Западе земли. Персей, возвращавшийся домой после убийства Медузы, обратил его в скалу, показав ему голову чудовища. Она стала пограничным камнем между обитаемым миром к югу от «Геркулесовых столпов» и началом царства великого Океана.

Иногда говорят, что из четырех сыновей Иапета именно Прометей создал людей, вылепив их из глины. Однако эта традиция была воспринята не всеми. В *Теогонии* Гесиода Прометей — всего лишь покровитель людей, ради которых он несколько раз обманывает Зевса. Впервые это произошло во время обряда жертвоприношения. Прометей разделил тушу быка на две части: с одной стороны сложил мясо и потроха, накрыв их желудком; с другой — кости, полностью очищенные от мяса, но закрытые слоем аппетитного белого жира. Затем он предложил Зевсу выбрать свою долю;

вторая должна была достаться людям. Зевс предпочел белый жир, но, когда обнаружил под ним одни кости, страшно разгневался на Прометея и смертных. Чтобы наказать последних, он отказался дать им огонь. Тогда Прометей поднялся на небо, украл пламенеющие угли с «колеса солнца» и отнес их на землю, спрятав в поллом стебле. На сей раз месть Зевса была ужасной. Прометея приковали к горам Кавказа железными цепями, и орел — порождение чудовищной змеи Эхидны — каждый день прилетал клевать ему печень, которая за ночь восстанавливалась вновь. Эти муки продолжались до того дня, когда Геракл убил орла стрелой и освободил гиганта от цепей. Но, поскольку Зевс поклялся водами Стикса, что Прометей будет вечно прикован к горе, было решено, что во исполнение этой клятвы освобожденный титан должен носить железное кольцо со вставленным в него кусочком скалы. Наказание людей оказалось более суровым, так как спастись от него было невозможно. Зевс приказал Гефесту и богине Афине создать доселе неизвестное существо, которое каждый из богов одарил каким-либо свойством. Так появилась женщина, и, поскольку она получила столько даров, ее назвали Пандорой («всем одаренная»). Она обладала красотой, изяществом, красноречием, была искусной рукодельницей, но Гермес вложил ей в сердце лживость и коварство. Рассказывают, что Зевс отдал ее Эпиметею, брату Прометея, и тот, забыв совет брата не принимать никаких подарков от Зевса, пленился ею и взял к себе. Едва оказавшись на земле, Пандора нашла сосуд, куда были заключены все несчастья и болезни. Крышка мешала им вырваться на свободу. Пандора, снедаемая любопытством, открыла сосуд. Тогда среди людей распространились болезни. Испуганная Пандора поспешно положила крышку на место, и в сосуде осталась одна только надежда.

Согласно другой версии, в сосуде, который Зевс преподнес Пандоре в качестве свадебного подарка, содержались все блага, однако взбалмошная девушка выпустила их, и они улетели к богам. В обоих случаях людям было отказано в последнем жалком утешении — они лишились надежды.

Традиция, не признающая за Прометеем заслуги создания людей, все же связывает их появление с его родом. У Прометея был сын Девкалион, который женился на Пирре — дочери Эпиметея и Пандоры. Тогда на земле существовали и другие люди (чье про-

исхождение остается без объяснений) — «люди бронзового века», порочные и злые. Зевс решил уничтожить их и наслал на землю Великий потоп. Только двоим «праведникам» — Девкалиону и Пирре — разрешено было спастись. По совету Прометея, они построили «ковчег», который понес их по волнам. Спустя девять дней и девять ночей они подплыли к фессалийским горам. Когда потоп кончился, они остались одни на пустынной земле. Зевс послал к ним Гермеса, который обещал исполнить любое желание по их выбору. Девкалион захотел иметь спутников. Тогда Зевс приказал ему бросать через плечо «кости праматери». Так же должна была поступить и Пирра. Ее напугало подобное кощунство. Но Девкалион понял, что речь идет о камнях — «костях земли», матери всего сущего. Он подчинился, и из каждого брошенного им камня появился мужчина; а из камней, брошенных Пиррой, — женщины. Позднее у Девкалиона и Пирры родились другие дети, которые стали предками различных греческих племен. Старшего из их сыновей звали Эллином; от него пошли Дор, Ксуф и Эол. Дор и Эол — это эпонимы дорийцев и эолийцев. В свою очередь Ксуф стал отцом Ахея и Иона — это эпонимы ахейцев и ионийцев. Здесь уже появляются два племени греческого народа: мы находимся на границе космогонии и истории.

Очевидно, что легенды о создании мира разноплановы. В них не только содержатся многочисленные варианты, но полностью отсутствует единичный акт творения: греческой философии словно бы мало одного-единственного объяснения и она отдает предпочтение многообразию методов. Бог, или демиург, никогда *не думает* о всей Вселенной. Сверхъестественные силы также пребывают в состоянии становления, которое подвластно им отнюдь не полностью. Ни одно из их решений не является бесповоротным. Над их волей господствуют материальные силы, иногда именуемые Судьбой, которой безразличны любые намерения и клятвы. Лишь позднее, во времена философов, возникнет концепция осознанного и разумного творения. Но это будет означать конец мифа.

Точно так же можно утверждать, что существует определенная неясность в более частном случае — создании человека. Есть легенды, в которых объясняется появление *конкретного* человека *конкретного* племени, но в них во всех предполагается существование

и других людей, и других племен, которые в расчет не принимаются. Создается впечатление, что в мифологическом плане греческая мысль не способна была признать равенство всех людей и никогда не выходила за рамки своего партикуляризма. Имеется фессалийская версия создания человека, воплощенная в мифе о Девкалионе и Пирре. Но есть также аргосская версия, согласно которой первым человеком был Фороней, сын бога реки Инаха и нимфы Мелии («ясеновой»). От Фороней произошло потомство, где фигурирует Аргос — эпоним Арголиды; здесь же мы находим Пеласга — по имени которого названо племя пеласгов, Ахея, которого не следует путать с сыном Ксуфа, Мессену — эпоним Мессении, Фтия, давшего свое имя Фтиотиде в Фессалии. Местные традиции предлагают нам более разнообразные в сравнении с космогонией генеалогии, согласно которым человеческий род возникает постепенно и как бы случайно: люди рождаются от нимф, рек и дриад — женских духов, связанных с жизнью деревьев. Между богами и людьми нет подлинного нарушения связи, предполагающего творение *ex nihilo**. В определенной степени можно утверждать, что для греков человек является «деградировавшим божеством», что объясняет, отчего так часто мифы показывают нам противоположный процесс, когда люди благодаря собственной доблести обретают почетный статус божества.

Наконец, в легенде о Прометее, которая, вероятно, наиболее близка к мифу о творении, странным образом подчеркивается тот факт, что люди появились на свет вопреки воле Зевса. Хотя между богом и смертными настоящего антагонизма нет, изначально и концептуально он никоим образом не рассматривается как «отец людей». Это владыка, который допускает людей в свое царство и более или менее ладит с ними. Зевс нуждается в людях; по отношению к олимпийцам смертные представляют собой дальних родственников — разумеется, не слишком любимых, но обладающих изначальноным равенством с более мощными и более одаренными богами. И все одинаково склоняются перед судьбой. Подобная концепция мира заставляет вспомнить о городе, где люди — как бы рабы, а боги — свободные граждане: различия в социальном статусе и могуществе определяются волей случая, тогда как природа у всех одна.

* Из ничего (лат.).

Глава 3

Цикл богов-олимпийцев

Совершенная Зевсом «небесная революция» привела к власти поколение Кронидов — детей Кроноса, а новым владыкой стал самый младший из них. Первыми были три дочери: Гестия, Деметра и Гера; затем появились три сына: Аид, Посейдон и Зевс. Таким образом, поколение Кронидов идентично поколению титанов, детей Урана, хотя составляло лишь половину их по численности. Но с самого начала каждый из Кронидов имел свою функцию и сферу деятельности, предназначенную судьбой. В отношении трех богинь это неоспоримо. Гестия была покровительницей домашнего очага; она никогда не покидает пределов Олимпа, как никогда не остается без очага жилище человека; в дар от Зевса она получила вечную девственность. Ее младшая сестра Деметра — богиня земледелия. Она не отождествляется с Геей, первоизданной Матерью, включающей в себя как горы и пустыни, так и более обжитые места. Деметра — также и богиня плодородия — связана по преимуществу с мифами о злаковых растениях, и, как мы увидим далее, ей поклоняются особенно в тех местах, где на плодородных землях растет пшеница. Она жена Зевса; каждый год этот божественный союз отмечался празднествами. Статую богини обряжали как юную невесту, и торжественная процессия несла ее по улицам городов к святилищу, где было приготовлено свадебное ложе. Таким образом возрождались плодоносные силы

в брачном союзе богов и — через его посредство — плодородие природы.

Согласно легендам, функции трех сыновей Кроноса — Аида, Посейдона и Зевса — не принадлежали им изначально, а были распределены по жребию. Будто бы только после победы над титанами три брата разделили мир на три сферы владычества. Зевс получил небо, Посейдон — море, Аид — подземное царство мертвых. Однако уже в ходе борьбы с титанами каждому из них киклопы вручили оружие, соответствующее их будущим функциям: Зевсу — молнию, Аиду — магический шлем, который делает невидимым того, кто его носит (символ смерти), Посейдону — трезубец, похожий на орудие для ловли тунца, которым бог сотрясал землю и вздымал волны. Очевидно, что внутри цикла рассказ об историческом разделении власти и имманентная космогоническая легенда соединяются, невзирая на явное противоречие в хронологическом плане, как это произошло и с участием Геракла в гигантомахии, которая имела место задолго до общепринятой даты рождения героя.

К шести первым олимпийцам, детям Кроноса, добавились другие божества, образовавшие вместе с ними «совет» великих богов. Большей частью это сыновья и дочери Зевса, отчего тот иногда именуется Отцом всех богов. Согласно поздней традиции, получившей под этрусским влиянием особое развитие в Риме, было двенадцать великих богов (следовательно, равных по численности двенадцати титанам), но список их утверждался с большим трудом и, несомненно, менялся на протяжении веков. К божествам, происшедшим от Зевса и образовавшим в классическую эпоху «второе поколение» олимпийцев, относятся следующие боги и богини: Афродита, Аполлон, Артемида, Гефест, Афина, Арес, Гермес и Дионис. Вместе с шестью Кронидами получается четырнадцать божеств. Но Дионис не упоминается в поэмах Гомера — будто бы потому, что он является новичком на Олимпе. Это неверно: имя его известно с микенских времен, поскольку оно фигурирует в надписях так называемого критского линейного письма «В». Молчание Гомера объясняется другими причинами. Чтобы получить число двенадцать, следует исключить Аида и Посейдона, так как их царства располагаются ниже Олимпа. Но есть и другие божества, не вошедшие в канонический список. Вполне естественно устранение Персефоны — дочери Деметры и Зевса, но супруги

Аида, пребывающей вместе с ним в царстве мертвых, а также и супруги Посейдона Амфитриты — дочери Нерее и Дориды; с еще большим основанием можно не вносить в список много других божественных детей Зевса, которые входят в свиту великих богов, однако не имеют их привилегий: Геба, символизирующая юность богов; Илифия, богиня родов; горы (оры), отвечающие за смену времен года; музы, покровительствующие любой бескорыстной духовной деятельности; хариты (грации), связанные с ежегодным обновлением растительности и воплощающие радость мира.

Сфера деятельности новых олимпийцев определена столь же четко, как у старших богов. Аполлон покровительствует прорицаниям, целительству (хотя сам может наслать болезни) и музыке: он водитель муз и играет на золотой лире. За всеми этими разнообразными функциями угадывается колдовская сила магических «песен», что, вероятно, является первопричиной многоликости этого бога. Часто он предстает солнечным божеством, и такая концепция подтверждается некоторыми из его атрибутов, отдельными деталями его культа. Но солнечная природа не присуща ему изначально. Конечно, через свою мать Лето он напрямую связан с «астральными» титанами — Коем и Фебой, однако мы уже знаем, что Гелиос является вполне самостоятельным персонажем в мифологии. О нем сложены отдельные легенды, и за ним сохраняется наименование «титан», поскольку он считался сыном Гипериона. Подобный эпитет никогда не применяется по отношению к Аполлону, который прежде всего олимпиец и имеет несравненно более сложные функции.

В тот момент, когда Лето родила его на Делосе, священные лебеди семь раз облетели вокруг острова, поскольку это был седьмой день недели. Затем они унесли его в свою страну на берегу Океана — к гиперборейцам, над которой всегда безоблачное небо. Там он оставался в течение года, принимая поклонение местных жителей, а в середине лета вернулся в Грецию, где его встречали радостными криками и гимнами. В Дельфах каждый год отмечался праздник, посвященный возвращению бога, ибо Аполлон обосновался именно в Дельфах. Ему пришлось убить своими стрелами змея Пифона, который сторожил прорицалище Фемиды и опустошал окрестности. В память о своей победе Аполлон учредил Пифийские игры. Получив прорицалище Фемиды, он освятил этот

треножник, на который садилась жрица, передававшая его ответы людям.

Аполлон, самый красивый из богов, высокий, приметный своими черными кудрями с синеватым отливом, влюблялся неоднократно, но ему редко отвечали взаимностью. Нимфа Дафна, дочь реки Пеней в Фессалии, встретила его признания с ужасом: бежала от него в горы и, поскольку он преследовал ее, умолила отца изменить ее облик. Пеней превратил ее в лавр — дерево, ставшее символом Аполлона. Ему была неверна Коронида, которая родила ему сына Асклепия, но еще во время беременности изменившая ему со «смертным человеком» по имени Исхий. Аполлон убил Корониду стрелой и вырвал из ее чрева Асклепия в тот момент, когда загорелся погребальный костер.

Не принесла счастья Аполлону и Кассандра, дочь Приама. Чтобы соблазнить ее, он предложил наделить ее даром пророчества. Кассандра согласилась, но, когда обучение завершилось, отказалась уступить желанию Аполлона. В досаде тот плюнул ей в рот, отняв у нее не пророческий дар, а искусство убеждения. И бедная Кассандра тщетно предостерегала людей — никто не желал ее слушать.

Аполлон не ограничивался любовью к женщинам. Его любимцами были также юноши. Самые прославленные из его возлюбленных — это Гиацинт и Кипарис, чья смерть или точнее метаморфоза (первый стал цветком, второй деревом) принесла ему глубокое горе. Весьма вероятно, что в двух этих легендах сохранилось воспоминание о культах (скорее всего, эгейских), распространенных до прихода эллинов и слившихся с культом Аполлона.

Наконец, в легендах об Аполлоне говорится, что дважды ему пришлось пройти через тяжелое испытание, прислуживая смертным. В первый раз это произошло вследствие того, что он вместе с Посейдоном, Герой и Афиной решили заковать Зевса в железные цепи и подвесить в небе. Заговор провалился; в наказание Аполлон и Посейдон должны были работать на царя Трои Лаомедонта, который приказал им построить городские стены. Завершив свой труд, боги потребовали условленное вознаграждение, однако Лаомедонт отказался платить и пригрозил, что отрежет им уши и продаст, как рабов. Во второй раз Аполлон был послан в услужение к Адмету, царю фессалийского города Фер. Зевс наложил на него эту кару за то, что он убил стрелами циклопов, выковавших мол-

нию, которая поразила сына Аполлона Асклепия, виновного в том, что он воскрешал мертвых. В течение года Аполлон пас стада Адмета. Пока он их охранял, скот отличался чудесной плодовитостью: коровы приносили двух телят сразу, да и все хозяйство Адмета процветало. Говорили даже, что царь стал возлюбленным Аполлона.

Сестра Аполлона Артемида представляет собой женскую ипостась Аполлона. Подобно ему, она вооружена луком, с помощью которого она посылает женщинам — особенно тем, кто должен родить — стрелы внезапной смерти. Артемида — вечная девственница; время свое она проводит на охоте в горах, где ее всегда сопровождают стаи собак. Аполлон имеет атрибуты солнечного бога, а Артемида с самого начала античной эпохи отождествляется с лунной, но не является простым подобием Селены. Она не только символизирует небесное тело, но считается «владычицей зверей» — таинственной силой, которая покровительствует их размножению в глуши лесов. В этом качестве она обладает чертами, восходящими, вероятно, к великой критской богине. Поразительно (и в то же время вполне понятно в силу ее необычного происхождения), что к девственнице Артемиде взывают в момент рождения ребенка, и молодые матери считают ее своей покровительницей в ситуации, которая может оказаться для них роковой. Говорили, что эта способность обнаружилась у Артемиды с момента появления на свет. Ее мать Лето была возлюбленной Зевса: она уже готовилась произвести на свет божественных близнецов, но Гера, законная супруга Зевса, ревновавшая его к молодой женщине, запретила всем местам на земле принимать ее. Терзаемая родовыми схватками Лето безнадежно бродила по свету, и отовсюду ее прогоняли. Наконец Делос — странствующий и бесплодный остров, настолько бедный, что ему нечего было опасаться, — согласился дать ей приют. Там бедная женщина и родила своих детей у подножья пальмы, единственного дерева на всем острове. Артемида первой появилась на свет. И сразу же помогла своей несчастной матери родить Аполлона — второго из близнецов.

Гефест — повелитель огня. Он не ипостась огня, а покровительствует кузнечному искусству и всем работам, связанным с обработкой металлов. Обычно он считается сыном Зевса, но существует предположение, что Гера произвела его на свет одна, без мужского

участия, в досаде на необычное рождение Афины, которая вышла из головы Зевса. Гефест — хромой бог. В *Илиаде* объясняется, как это произошло. Когда Гера ссорилась с Зевсом из-за Геракла, Гефест принял сторону матери. И Зевс, ухватив его за ногу, сбросил с Олимпа. Гефест падал вниз в течение целого дня; вечером он приблизился к земле на острове Лемнос, где рухнул без сил и едва дыша. Поскольку он бессмертен, то не умер, однако навеки остался хромым. В легендах Гефест предстает божественным ремесленником: он всегда готов выполнить любую работу с помощью киклопов-кузнецов, делая украшения и оружие для других богов. Но самыми знаменитыми эпизодами его цикла остаются семейные неурядицы с Афродитой.

Уродливый Гефест вступал в связь с очень красивыми женщинами. Его супругой считали то хариту, то Аглаю — самую юную из всех граций. В конце концов Зевс отдал ему в жены Афродиту — прекраснейшую из богинь. Но Афродита не замедлила влюбиться в Ареса, и Гелиос, который видит все, однажды заметил их в объятиях друг друга. Гелиос рассказал об этом происшествии Гефесту; тот не стал выяснять отношения с супругой, а натянул вокруг ее ложа невидимую сеть. В подходящий момент сеть закрылась, лишив любовников способности двигаться. Тогда Гефест пригласил всех богов полюбоваться этим зрелищем. Получив свободу, Афродита от стыда убежала, богов же обуял неудержимый смех.

Афродиту, неверную супругу Гефеста, чаще всего считают дочерью Зевса и Дионы, которая принадлежала к божествам первого поколения. Согласно другой очень распространенной традиции, она дочь Урана и родилась будто бы из крови оскопленного бога, упавшей в море. В этом случае Афродиту называют «рожденной из пены» — эпитет, который часто употребляли по отношению к ней поэты. Когда она вышла из морской пены, зефиры отнесли ее сначала на остров Киферу, а затем на побережье Кипра: эти места очень дороги ей, и уже в исторические времена она имела там святилища, получившие особую известность. На Кипре богиню встретили горы (оры): они одели ее, украсили и отвели к бессмертным.

В легендах об Афродите сочетаются самые разнообразные элементы. Несомненно, что поначалу она предстает грозной силой, которая подчиняет своим законам всю Вселенную. Она божество

женской плодовитости и в силу очевидной аналогии — плодовитости в природе. В этом отношении чрезвычайно показателен самый знаменитый из связанных с нею мифов — легенда о ее любви к Адонису. Этот же миф показывает происхождение некоторых култов, ассимилированных богиней.

Действительно, в некоторых легендах рассказывается, что Афродита разгневалась на Смирну, дочь сирийского царя Тианта, и внушила ей страсть к родному отцу. С помощью кормилицы Смирне удалось обмануть Тианта, и в течение двенадцати ночей она всходила к нему на ложе. В последнюю ночь Тиант обнаружил ее преступление и бросился за ней, чтобы убить. Смирна воззвала к богам, и те превратили ее в мирровое дерево, истекающее ароматической смолой. Через десять месяцев кора на нем треснула, и на свет появился ребенок, которого назвали Адонис. Афродита, тронутая красотой младенца, приняла его и доверила Персефоне, чтобы он воспитывался втайне от всех в глубинах преисподней. Однако царица айда сама влюбилась в красавца-Адониса и не захотела отдавать его Афродите. Спор был разрешен Зевсом, который постановил, что Адонис будет жить треть года на земле с Афродитой, треть — с Персефоной, треть — там, где пожелает. Но Адонис стал проводить две трети года рядом с Афродитой и лишь одну — в царстве мертвых. Так продолжалось до тех пор, пока терзаемый ревностью Арес не наслал на юношу гигантского дикого кабана, который смертельно ранил его ударом клыков. Из крови Адониса выросли анемоны. Афродита учредила в память о возлюбленном погребальные торжества, которые каждый год, весной, отмечали сирийские женщины. Они высаживали в горшочек зерна и поливали их теплой водой, чтобы те быстрее дали ростки. Такие растения назывались «садиками Адониса»: выращенные чрезмерно быстро, они вскоре погибали, и тогда женщины начинали оплакивать судьбу любимого Афродитой юноши. Одновременно воды реки Адонис, протекавшей через Библ, становились красными, как если бы их окрасила кровь погибшего героя. Семитское происхождение этой легенды очевидно: имя Адонис имеет тот же корень, что и семитское слово *Господь*, а само место действия ясно показывает, что Афродита позаимствовала некоторые — и важнейшие — из своих черт у сирийской богини.

Постепенно о связи Афродиты с растительностью и ее статусе изначальной силы стали забывать, поэтому легенды ее цикла — это

в основном рассказы о любовных приключениях. На горе Ида она соблазнила Анхиза, притворившись дочерью фригийского царя, которую будто бы перенес сюда Гермес и оставил в лесу. Она родила ему сына Энея и заставила поклясться, что он никому не откроеет тайну их любви. От преступного союза Афродиты с Аресом родилось двое детей — Эрот и Антэрот («любовь» и «взаимная любовь»), которых художники александрийской эпохи изображали обычно в образе пухлых младенцев (прообраз наших «ангелочков»). На помпейских фресках часто встречаются жанровые сценки с наказанным или раненым Амуром, где он предстает шаловливым, капризным или надувшимся ребенком, который ищет утешения у матери Афродиты. Космогонический Эрос был к тому времени основательно забыт: он и его мать уже не принадлежат к древнейшим первозданным силам — их изображения украшают теперь будуары.

В легендах сохранилась память и о грозной Афродите. Всем известны случаи ее мщения. Это она внушила Эос (Авроре) мучительную страсть к Ориону после того, как та уступила домогательствам Ареса. Женщин Лемноса, которые относились к ней с демонстративным пренебрежением, она покарала, наделив невыносимым запахом, так что мужья оставили их, отдав предпочтение фракийским рабыням. Афродита наказала также дочерей Кинира в Пафосе, внушив им желание отдаться чужестранцам. Но особенно проявилась ее мощь во время Троянской войны. Однажды богиня раздора кинула богам яблоко, предназначенное прекраснейшей из богинь. Три из них — Афродита, Гера и Афина — предъявили претензии на этот титул. Зевс повелел Гермесу отвести всех троих на гору Ида в Троаде, чтобы там их спор рассудил прекрасный Парис, сын Приама. Богини, продолжая спорить между собой, обещали ему в награду различные дары. Гера посулила власть над всей Азией, а Афина — победу во всех битвах. Афродита предложила руку Елены, прекраснейшей из всех смертных. Парис принял решение в пользу Афродиты, что привело к войне между греками и троянцами. Богиня принимала участие в битвах на стороне последних: она спасла Париса в одном из сражений и защитила Энея от нападения Диомеда, причем в этой схватке ей нанесли рану.

Абсолютной противоположностью Афродиты является богиня Афина. В начале своего царствования Зевс женился на океаниде

Метиде (чье имя означает «осторожность», но также и «коварство»). Уран и Гея открыли ему, что если в этот раз у Метиды будет девочка, то в следующий она произведет на свет мальчика, который станет владыкой мира. Такова воля судеб. Зевс без колебаний проглотил беременную Метиду, чтобы сохранить свое могущество. Когда ей подошло время рожать, он приказал Гефесту раскроить ему голову топором, и оттуда появилась девушка в полном боевом вооружении. Это была богиня Афина. Местом ее рождения считается берег озера Тритон в Ливии.

Афина — богиня войны, и в цикле легенд о ней рассказывается о многих ее подвигах. Она сыграла большую роль в войне с гигантами; убила Палланта, содрала с него кожу и сделала из нее панцирь. Атрибутами ее были щит, копье и эгида; на щите она носила отданную ей Персеем голову Медузы, один взгляд на которую любого превращал в камень. Однако в силу весьма занятого контраста Афина — также богиня мира. Она хитроумна, покровительствует ткачам, прядильщицам, вышивальщицам, придумала военную колесницу — но она же даровала Аттике оливковое дерево, одновременно научив смертных добывать масло из его плодов. Обычно она предстает в легендах воплощением духа и разума, которые служат прекрасным дополнением к смелости. Именно она вооружает Геракла и поддерживает его в трудные минуты. Именно она в конечном счете добивается для него бессмертия. В *Одиссее* она постоянно встает на сторону Одиссея (Улисса), внушая ему самые мудрые и верные решения.

Афина осталась девственницей. Тем не менее, согласно одной аттической традиции, у нее был сын, который появился на свет при следующих обстоятельствах. Однажды она пришла в кузницу Гефеста, чтобы заказать новое вооружение, и покинутый Афродитой бог влюбился в нее. Он признался ей в этом, но она не пожелала его слушать и убежала. Гефест кинулся за ней и, невзирая на хромоту, догнал ее, заключил в объятия и, изнемогая от желания, излил свое семя на ногу богини. Афина с отвращением вытерла ее тряпочкой и бросила последнюю на землю. Семя бога оплодотворило Гею, и из нее вышел младенец, которого назвали Эрихтоний (в его имени сочетаются два слова — шерсть и земля). Афина признала его своим сыном. Она решила воспитать его втайне от других богов и сделать бессмертным. Спрятав

Эрихтония в ларце, она доверила его Пандросе, одной из дочерей царя Кекропа. Аглавра, сестра Пандросы, несмотря на запрет Афины, открыла сундук и увидела, что там спит младенец, которого обвила змея. Проклятые Афиной девушки дорого заплатили за свое любопытство, бросившись вниз с высоких скал Акрополя. Позднее Эрихтоний получил власть над Аттикой, и от него ведут свой род афинские цари. Афина, следовательно, предстает по преимуществу божеством города афинян, и, несомненно, этой функцией «Поллады»* обусловлены цельность как ее образа, так и ее легендарного цикла. В ней живет душа города, который почитает ее, и это доказывает связь древних верований с магическими свойствами Палладия — статуи Афины. В той или иной форме эти верования сохраняются до конца античной эпохи. Рассказывали, что детство свое богиня провела на берегу озера Тритон — там, где она родилась. Подругой для игр Зевс выбрал для нее дочь бога Тритона (эпоним и дух озера). Эту девочку звали Паллада, и она была случайно убита Афиной. В знак покаяния богиня изваяла статую, придав ей облик погибшей девочки, поставила ее рядом с тронем Зевса и воздала ей почести, как божеству. Эта статуя, получившая название *Палладий*, какое-то время оставалась на Олимпе, но затем упала на землю в том месте Троады, где находится так называемый «Холм Аты» (или «Холм заблуждения»). Это случилось в тот момент, когда Ил, предок троянцев, закладывал город Трою. Статуя попала в еще не достроенный храм Афины и заняла подобающее ей место. Это сочли чудом, и статуя стала объектом особого культа: считалось, что город будет непобедим до тех пор, пока она в нем находится. Позднее в результате многих приключений *Палладий* или принимаемое за него изображение обрел убежище в Риме в священном храме весталок. И здесь безопасность города связывалась с его сохранностью.

Гермес, младший брат Афины, был сыном Зевса и Майи — самой юной из плеяд. Он родился в Аркадии, в пещере на горе Киллена. Его сразу обвязали ленточками, как обычно поступали с новорожденными, и вместо колыбели положили в плетеную корзинку. Однако младенец был таким резвым, что сумел освободиться от пут

* Букв. «городская» — божество определенного города.

и самостоятельно отправился в Фессалию, где его брат Аполлон сторожил стада Адмета. Гермес, пользуясь рассеянностью божественного пастуха, украл у него двенадцать коров, сотню телок и быка; привязав к хвостам животных ветки, чтобы замести следы, он привел свое стадо к городу Пилос в Мессении. Там он принес в жертву двух телок, расчленив их на двенадцать частей, предназначенных для каждого из двенадцати богов. Затем, спрятав добычу в надежном месте, он вернулся в родную пещеру. У входа он заметил черепаху, схватил ее, выпотрошил и натянул на панцирь струны, которые сплел из кишок принесенных в жертву телок. Так была изобретена лира.

Тем временем Аполлон повсюду искал пропавших животных. Открыв тайну с помощью своего провидческого дара, он явился на гору Киллена и стал осыпать упреками Майю. Вместо ответа Майя показала ему младенца, обвязанного ленточками и мирно спящего в своей корзинке. Тогда Аполлон воззвал к Зевсу, и тот приказал Гермесу вернуть похищенное. Но Аполлон, увидев в килленской пещере лиру, вступил в торг с Гермесом и уступил стадо в обмен на инструмент.

Позднее Гермес изобрел свирель (флейту Пана) и вновь продал ее Аполлону за золотой посох. Сверх того он потребовал, чтобы брат обучил его искусству прорицания. Эти мифы о детстве бога призваны объяснить связанные с ним верования: золотой посох — это волшебная палочка, которой он усыпляет смертных, прикоснувшись к их глазам. Этот посох послужил ему орудием, когда по приказу Зевса он умертвил неусыпного стоглазого Аргоса, которого Гера приставила стражем к превращенной в корову Ио. Как посланец богов, Гермес обладает крылатыми сандалиями, которые позволяют ему летать по воздуху. Его особая функция состоит в том, чтобы сопровождать в ад души мертвых. Его изображения в форме грубо обтесанного камня устанавливали на перекрестках дорог и улиц. Он — покровитель и вожатый путешествующих, защитник пастухов, и на посвященных ему изображениях часто предстает с ягненком на плечах, как некий «добрый пастырь». Гермес особо знаменит своим плутовством. От него унаследовал умение воровать и его сын Автолик (предок Улисса). Путешественник и нечистый на руку хитрец, Гермес неизбежно должен был превратиться в бога торговли.

Арес — сын Зевса и Геры. Это бог войны, которого радуют кровь и резня. Он носит панцирь и шлем, вооружен мечом и копьем, а также щитом. Вокруг него всегда кружат прислуживающие ему Деймос («ужас») и Фобос («страх»), Эрида (богиня раздора) и Энио — женский дух войны. Об Аресе сложено не слишком много легенд. Особо почитали его в Фивах, где некогда у него был источник, охраняемый драконом — его сыном. Когда Кадм, пришедший в Грецию из Сирии, решил зачерпнуть воды из этого источника, чтобы принести жертвоприношение богам, дракон попытался преградить ему путь. Кадм убил его, но в искупление должен был отслужить семь лет в рабстве у Ареса. По истечении этого срока боги отпраздновали свадьбу героя с Гармонией — дочерью Ареса. От этого союза начали свой род фиванские цари.

Грекам часто доставляло удовольствие изображать Ареса побежденным: над его грубой мощью брали верх более осмысленная сила Геракла и разумная мужественность Афины. И под стенами Трои богиня действовала столь умело, что Арес был ранен Диомедом. Когда Геракл напал на Кикна, сына Ареса, последний попытался вмешаться и вступил в схватку с героем, но, получив рану в бедро, покинул поле битвы.

В Афинах было место, названное его именем: Ареопаг (холм Ареса). Однажды Арес увидел там сына Посейдона Галиррофия, который хотел лишить чести Алкиппу — его дочь от Аглавры. Защищая дочь, Арес убил Галиррофия. Тогда Посейдон вызвал его на суд олимпийцев, которые расположились на холме. Арес был оправдан. В память об этом событии холм получил название Ареопаг, и впоследствии именно на нем заседал суд, разбиравший преступления культового характера.

О Деметре, сестре Зевса, дочери Кроноса и Реи, сложена одна из самых прекрасных и трогательных легенд греческой мифологии. Существует версия, что Зевс соединился с ней и у нее родилась дочь Персефона, которая выросла в счастье и довольстве среди нимф, окруженная другими его дочерьми. Однажды она собирала цветы в долине Энна, на Сицилии, а может быть, в окрестностях аттического Элевсина или в долине Кносса на Крите, где выращивали пшеницу. Когда девушка нагнулась за нарциссом, земля разверзлась и появился бог на квадриге, запряженной драконами. Это был Аид, брат Зевса. Влюбившись в Персефону, он решил похитить

ее и заручился согласием брата. Девушка оказалась в подземном царстве, но в момент похищения громко закричала. Деметра, услышав крик дочери, встревожилась и принялась повсюду искать ее. Персефоны нигде не было. В течение девяти дней и девяти ночей мать бродила по земле, держа в руках зажженные факелы, отказываясь от пищи и воды, не желая совершать омовения. На десятый день она повстречала богиню Гекату, которая также слышала крик и даже видела похитителя, но не смогла узнать, поскольку лицо его было окутано дымкой. Наконец всевидящий Гелиос открыл истину безутешной матери. Разгневанная богиня поклялась не подниматься на небо и не исполнять свои обязанности, пока ей не вернут дочь. Приняв образ дряхлой старухи, она пришла в Элевсин. Здесь перед дворцом царя Келея собирались все пожилые женщины страны: они предложили ей занять место среди них и разделить угощение. Деметра отказалась, не в силах превозмочь горе, но одна из старух по имени Баубо продолжала настаивать, и, поскольку богиня упорствовала, задрала свою одежду, показав ей зад. Деметра расхохоталась и принялась есть. Затем она пошла в услужение к жене Келея царице Метанире, которая наняла ее кормилицей к своему сыну Демофону. Деметра попыталась сделать ребенка бессмертным и для этого каждую ночь опускала его в огненную ванну. Однажды Метанира застала ее за этим странным занятием и, испугавшись за младенца, вскрикнула. Деметра выронила мальчика, который тут же сгорел, и открыла царице, кто она такая. Затем она велела Триптолему, другому сыну Келея, объехать всю землю и научить людей выращивать пшеницу. Триптолем тут же отправился в путь на колеснице, запряженной крылатыми драконами. Повсюду он засеивал землю пшеницей.

Поскольку из-за добровольного изгнания Деметры земля стала бесплодной и Мировой порядок нарушился, Зевс решил вернуть ей дочь. Он отправился к Аиду с приказом отпустить Персефону. Но это было невозможно, ибо в саду царя девушка съела зернышко граната — тем самым она навечно связала себя с царством мертвых. Пришлось пойти на компромисс: Деметра вновь займет свое место на Олимпе, а Персефона будет попеременно находиться то с ней, то в аиде. Поэтому каждую весну Персефона покидает подземное царство и поднимается к свету вместе с первыми ростками на нивах, тогда как во время урожая начинает опускаться в царство

тений. И пока она пребывает в разлуке с Деметрой, земля остается бесплодной — это грустный период зимы.

Легенда имела самые разнообразные местные варианты, и к ней добавлялись бесчисленные эпизоды. Мы увидим далее, что в конечном счете она станет «опорой» мистерий, которые праздновались в Элевсине, где посвященным предлагалась версия, полная символического значения.

Деметра связана с культурой пшеницы. Бог Дионис персонифицирует силу вина и искусство виноделия. Он сын Зевса и Семелы — дочери Кадма, героя-основателя Фив. Один из мифологических эпитетов Диониса — «дважды рожденный», что объясняется историей его рождения. Семела, возлюбленная Зевса, стала объектом ревности своих сестер, которые уверяли, будто она отдалась обыкновенному смертному. И в ее сердце зародилось сомнение: она пожелала получить доказательство божественности своего возлюбленного и попросила, чтобы он показался ей во всем блеске своего величия — таким, каким видит его Гера. Зевс поначалу отказывался, но ему пришлось уступить, и когда он явился в сверкании молний, Семела от ужаса умерла. Зевс вырвал из ее чрева недоношенного шестимесячного ребенка и зашил себе в бедро. Когда подошел срок, маленький Дионис появился на свет вполне здоровым и жизнеспособным.

Однако Зевс, опасаясь ревности Геры, доверил воспитание ребенка одной из сестер Семелы — Ино, которая была супругой Афаманта, царя Орхомена в Беотии. Им было предписано одевать ребенка, как девочку, чтобы сбить с толку Геру. Но Геру это не обмануло, и она поразила супругов безумием, вследствие чего Ино и Афамант убили друг друга. Тогда Зевс унес свое дитя далеко от Греции, в страну Ниса, которую греки представляли себе весьма смутно, считая, что она находится то ли в Азии, то ли в Эфиопии. На самом деле это название было скорее всего выдуманно с целью объяснить этимологию божества, ведь имя Дионис означает «Зевс из Ниса».

В этой далекой загадочной стране мальчика вырастили нимфы, превратив его в козленка («козленок» также был одним из ритуальных эпитетов Диониса). Став взрослым, Дионис открыл виноградную лозу и вино. Но Гера поразила его безумием, и он долго скитался по свету: побывал в Египте и Сирии, пока не оказался

во Фригии, где богиня Кибела (которая считалась одной из ипотасей Реи, Матери богов) совершила обряд очищения, исцелила его и приобщила к своим тайнам. С этого момента в жизни бога начинается период завоеваний и побед. Отныне его сопровождает кортеж демонов — как мужских, так и женских — вакхантов и вакханок. К ним присоединяются также старый Силен, сидящий на осле, и козлоногие сатиры, олицетворяющие оргиастический дух земли и вина. Дионис едет верхом на пантере и держит в руках тирс — длинный посох, увенчанный сосновой шишкой и увитый плющом. В таком виде завоеватель покидает Фригию и прибывает во Фракию. Царь этой страны Ликург принял его очень плохо и хотел продать в рабство. Дионис нашел убежище у морской богини Фетиды. Ликург в отместку взял в плен вакханок. Но их освободила таинственная сила, а самого Ликурга поразило безумие. Схватив топор, он принялся рубить представившиеся ему в бреду виноградные лозы, но на самом деле поранил себе ногу и изувечил собственного сына. Придя в себя, он обнаружил, что его страна опустошена. Оракул, к которому обратились за помощью, возвестил, что гнев Диониса утихнет только после смерти виновного, и Ликург был четвертован своими подданными.

Из Фракии Дионис отправился в Индию, очаровывая всех, кто встречался ему на пути. Античные художники и скульпторы любили изображать триумфальное шествие бога на Восток, которое отчасти походило на победоносный поход Александра Македонского.

Вернувшись с торжеством в Грецию, Дионис отправился в Беотию — на родину своей матери. Но фиванский царь Пенфей испугался нового культа, который оказывал внушающее страх воздействие на женщин: они бегали, испуская крики, словно не помня себя. Он запретил праздновать эти «оргии». Однако Пенфей, как прежде Ликург во Фригии, дорого поплатился за свое святотатство. Когда он преследовал на Кифероне исступленных вакханок, его мать Агава, приняв его за льва, напала на него вместе с другими женщинами и растерзала. Постепенно культ Диониса распространялся все шире, и любое сопротивление подавлялось подобным образом. В Аргосе бог поразил безумием дочерей царя Пройта, и они долго носились по полям, воображая себя коровами. В итоге они стали пожирать собственных детей. Подчинив континент, Дионис

отплыл на острова. Пираты, которых он нанял, чтобы добраться до Наксоса, решили продать его в рабство на одном из азиатских рынков; но весла их превратились в змей, корабль стал зарастать плющом, повсюду слышались звуки флейт и грохот невидимых барабанов. Испуганные пираты бросились в воду и обратились в дельфинов.

Прежде чем подняться на небо, бог решил спуститься в царство мертвых за своей матерью Семелой, чтобы она также приобщилась к его славе. И вместе с ней он, наконец, обрел бессмертие.

Очевидно, что здесь, в отличие от легенд о других богах первого олимпийского поколения, мы имеем дело с легендой, обладающей внутренним единством — со своеобразной «биографией» Диониса, от рождения до апофеоза славы. Это вовсе не означает, как считалось раньше, будто Дионис — новичок в эллинском пантеоне. Мы уже говорили, что это объяснение не выдерживает критики. Зато с полной определенностью можно сказать, что у этой легенды иное происхождение, чем у предшествующих, и эллины восприняли ее в уже вполне сформировавшемся виде. Все мифы о рождении получают дальнейшее развитие на основе ритуала; эпизоды завоевания мира свидетельствуют о том, что еще сохраняется память о вторжении нового культа из Фракии и о сопротивлении, которое было ему оказано. За подобным «евангелием» угадывается некая другая религия, и одного этого достаточно, чтобы Дионис приобрел облик, совершенно отличный от других греческих богов.

Среди олимпийцев Зевс выступает в роли «арбитра» и владыки. Власти его порой угрожают заговоры или мятежи, затеваемые чудовищами — мрачными тенями ушедшей эпохи. Но это никогда долго не продолжается. С Зевсом связан целый мифический цикл. Мы уже упоминали об обстоятельствах, сопутствующих его рождению: мать укрыла ребенка в пещере на Крите, доверив нимфам горы Ида, которые вскармливали его молоком и медом, а вокруг него танцевали куреты — молодые воины в полном вооружении, настоящие демоны боевого танца, потрясающие копьями и ударяющие мечами по своим бронзовым щитам. Производимый ими ужасающий шум должен был заглушить плач младенца. Мы говорили также об этапах завоевания власти, что очевидным образом

составляет особый пласт мифа. Но к самым прославленным его эпизодам, несомненно, относятся брачные союзы бога.

Невозможно сосчитать всех жен Зевса — законных и незаконных. Первой была Метида. Затем появилась Фемида, которая представляет собой персонифицированный закон или, скорее, Мировой порядок. Сначала она родила богу трех дочерей — это времена года (за которыми в традиции закрепилось не вполне точное название *горы*): Ирена («мир»), Эвномия («повиновение»), Дике («справедливость»); затем трех других, это были мойры (судьбы) — Атропос, Лахесис и Клото — три «прядильщицы», которые ткут в аиде нить судьбы каждого смертного. Этот союз с Фемидой представляет собой очевидный философский миф с глубоким символическим значением. В нем показано, что всемогущий Зевс воплощает вечный порядок, но подчиняется судьбе, что никоим образом не умаляет всемогущества бога, поскольку судьба в конечном счете оказывает-ся эманацией его самого.

Зевс соединяется также с титанидой Дионой, которая в некоторых версиях мифа считается матерью Афродиты; затем с Мнемосиной («память»), которая произвела на свет дочерей — девять муз. От океаниды Эвриномы родились три грации — Аглая, Евфросина и Талия, которые изначально были духами растительности и весны.

Брак Зевса с сестрой Герой был только одним из многочисленных союзов бога. Но он стал «окончательным», образцовым и типовым для всех людских брачных союзов, поэтому дальнейшие связи Зевса — на сей раз со смертными женщинами — рассматриваются как измены Гере. Мы уже говорили о союзе с Деметрой и о рождении Персефоны. Эта связь Зевса с еще одной из своих сестер, видимо, не вызвала ревность Геры: легенда, включенная в цикл о двух элевсинских богинях, предстает чужеродным элементом в мифах, посвященных Зевсу, и символизирует только плодотворное воздействие небесного дождя на землю.

Иначе обстоит дело со смертными женщинами, отношения с которыми не допускают столь элементарной интерпретации. Как правило, эти легенды служат генеалогическим целям и изначально имеют ценность лишь для определенной местности. Так, коринфяне утверждали, что название их города Коринф означает «дочь Зевса» — во всей остальной Греции эти претензии вызывали насмешку. Но каждая из великих эллинских «рас»

считала, что ведет свое происхождение от бога. Это особенно характерно для городов Пелопоннеса: в Арголиде, наследственном владении Атридов, Тантал считался сыном Зевса и Плуто. Точно так же аркадийцы называли своим предком Аркаса — сына Зевса и нимфы Каллисто. Лакедемоняне были уверены, что божество горы Тайгет родилось от связи Зевса с нимфой Тайгетой. В Арголиде насчитывалось еще несколько подобных союзов: герой Аргос был сыном Зевса и аргосской Ниобы, равно как и Пеласг — прародитель «доахейского» племени пеласгов. Затем в результате любви Зевса к Данае и рождения Персея в Арголиде установилась новая преемственность по отношению к богу. В Фивах к нему возводил свой род Кадм — через Эпафа и Ино. Критяне напоминали о Европе, которая родила богу трех сыновей — Миноса, Сарпедона и Радаманфа. Во Фтиотиде и на острове Эгина Пелей и Теламон полагали, что их род восходит к Эаку, сыну Зевса и нимфы Эгины. Даже троянцы числили своим предком Дардана, рожденного от связи Зевса с Электрой — одной из семи плеяд. Очевидно, что эти генеалогии составляют в Греции для древнейших или, точнее, царских родов, которые тем самым подтверждают свое знатное происхождение и оправдывают свои претензии на власть. Заслуживает внимания тот факт, что эпонимы крупных этнических групп — эллины, ахейцы, ионийцы, дорийцы и эолийцы — восходят не к Зевсу, а непосредственно к Девкалиону и Пирре. Однако у пришедших последними дорийцев есть собственная легенда: во времена, когда они еще пребывали на севере континентальной Греции, их царь Эгимий воевал со своими соседями Лапифами и получил помощь Геракла. В награду он отдал герою треть царства, но тот попросил сохранить это наследство для своих потомков. Так сын Геракла Гилл превратился в эпоним одного из трех дорийских племен, тогда как два других — Димант и Памфил — происходят от сыновей Эгимия. Из этого следовало, что по меньшей мере треть дорийцев возводила свой род к Гиллу, Гераклу и Гераклидам — иными словами, к Зевсу, отцу Геракла.

Со многими смертными женщинам Зевс вступал в близкие отношения, приняв облик животного или птицы: Европе он явился в виде быка, Леде — в виде лебедя. Иногда его возлюбленные претерпевали сходную метаморфозу: нимфа Каллисто обратилась

в медведицу, Ио — в телку. Вероятно, в этих любовных приключениях с именем Зевса связали более древние мифы, в которых божество предстает животным и — еще чаще — фетишем: именно так можно истолковать «золотой дождь», оплодотворивший Данаю в темнице и считавшийся «воплощением» бога. Греки предпочитали более простое объяснение и полагали, что Зевс принимает эти невероятные обличья, чтобы обмануть бдительность Геры, или же сама божественная супруга карает возлюбленного мужа унижительными метаморфозами. Что касается Данаи, то грекам было хорошо известно, что перед всемогущим золотом не устоит ни один забор и ни одна решетка.

Как бы там ни было, вероятно, именно цикл мифов о Зевсе включает в себя наибольшее число элементов различного происхождения и раскрывает самые глубокие пласты греческой религии: Зевс критский отнюдь не идентичен Зевсу аркадийскому или фригийскому. Мифы, связанные с каждой из этих ипостасей, так и не обрели целостности, присущей подлинной теологической системе.

Глава 4

Главные героические циклы

В отличие от не слишком последовательно изложенных циклов, посвященных богам, героические циклы представляют собой обладающее внутренним единством повествование, эпизоды которого подобраны тщательно и умело, с явным намерением создать литературный образ. Хотя до нас почти не дошли поэмы и песни, посвященные героям. Исключение составляет гомеровский эпос, но и он — всего лишь результат «отбора», произведенного в сравнительно позднюю эпоху, среди песен самого различного происхождения. Так, мы имеем только отдельные фрагменты *Киприотских песен* и *Малой Илиады* Лесхеса, где рассказывается о второстепенных событиях троянской эпопеи. Существовала также целая серия утраченных ныне *Возвращений*, из которых гомеровская *Одиссея* просто самая знаменитая. Поэтому при изложении главных героических циклов мы сталкиваемся с тем, что их «мифическая составляющая» довольно далека от своих религиозных корней; с другой стороны, наличествующие в них «этиологические» и фольклорные элементы часто искажались последующим чисто романическим развитием или склонностью к морализаторству либо символизму.

Мы остановимся только на шести больших циклах — тех, что вдохновляли создателей литературных творений и вследствие этого получили наибольшую известность. Вот они: путешествие аргонавтов, фиванский цикл, цикл, посвященный Атридам, сказа-

ния о Геракле, сказания о Тесее и, наконец, приключения Улисса. Эти легенды обусловлены географическим ареалом, охватывающим почти весь эллинский мир — от Черного моря на севере до Киренаики (миф об аргонавтах), от Адриатического побережья до Трояды, Сирии и Крита (мифы об Улиссе, Кадме и Атридах). С другой стороны, ученые обратили внимание, что все героические циклы связаны с периодом микенской цивилизации, причем локализация их соответствует местам, где археологи обнаружили материальные свидетельства этой эпохи. И можно чуть ли не с полной уверенностью предположить, что в этих циклах в значительной мере отразились реальные исторические события: они являются своеобразным отображением эпохи, которая существовала на самом деле. Элементы романического и чудесного не должны заслонять от нас это обстоятельство: если за проделками маленького Гермеса или любовными связями Афродиты скрываются особенности культа и религиозной атрибутики, то в приключениях Ахилла, Агамемнона и Ясона сохраняется память о миграциях и конфликтах, неведомых или забытых историей.

Цикл легенд об аргонавтах сложился вокруг Ясона, воплощающего собой тип фессалийского героя, потомка Эола. Его отец Эсон был царем Иолка, расположенного у подножья горы Пелион. Но сводный брат Пелий, сын Посейдона, сверг Эсона, и тому пришлось отправиться в изгнание. Ясон — как большинство легендарных героев — был отдан на воспитание кентавру Хирону, который обучил его, помимо всего прочего, искусству врачевания. Достигнув совершеннолетия, Ясон расстался с учителем и вернулся в Иолк, где никому не назвал своего имени. Он привлек внимание необычным обликом: одетый в шкуру пантеры, он держал в каждой руке по копьё, а левая нога его была босой — по старинному воинскому обычаю этолийцев. В таком виде он появился на площади Иолка, где его дядя готовился совершить жертвоприношение. Пелий тут же вспомнил предсказание оракула, который советовал ему остерегаться «человека в одной сандалиии». Он велел незнакомцу подойти и спросил, какого наказания заслуживает подданный, вступивший в заговор против своего царя. Ясон ответил, что такого человека следовало бы отправить за золотым руном. Тогда Пелий объявил, что речь идет именно о нем и что он сам вынес себе приговор. Ясону оставалось только покориться и приступить к подготовке экспедиции.

Драгоценное руно, добыть которое всем казалось столь опасным делом, представляло собой шкуру божественного золотого крылатого барана, некогда подаренного Гермесом Нефеле — первой жене царя Орхомена Афаманта, которого Зевс избрал приемным отцом для Диониса. Когда Ино, вторая жена царя, хитростью добилась, чтобы детей Нефелы — Фрикса и Геллу — принесли в жертву, чтобы спасти страну от якобы грозившей ей засухи, Нефела посадила их на божественного барана, и тот поднялся вместе с ними в небо. Гелла упала и утонула в проливе, который с тех пор носит ее имя — Геллеспонт (море Геллы), а ее брат Фрикс целым и невредимым добрался до Колхиды (Кавказ), где принес барана в жертву Зевсу и повесил шкуру с золотой шерстью в священном лесу Ареса. Колхидский царь Этт — коринфянин, покинувший родные места и отправившийся искать счастья на берегах Понта Евксинского, ревниво хранил это сокровище. Добыть руно — цель похода, который Ясону пришлось предпринять по приказу Пелия.

Чтобы справиться с задачей, Ясон обратился за помощью к Аргосу, сыну Фрикса. По совету Афины Аргос приступил к постройке корабля. Корабль — «Арго» — обладал чудесными свойствами. На носу был укреплен кусок пророческого додонского дуба; богиня сама обтесала его и одарила речью, так что корабль сам мог прорицать. Пока его строили, Ясон набрал себе спутников, которых называли *аргонавтами*, или «моряками Арго». Список их бесконечен, поскольку фантазия мифографов и поэтов оказалась безудержной. Мы находим в нем имена всех главных героев эпохи, которая предшествовала троянской войне: это отцы ахейских бойцов, товарищей Агамемнона, и герои фиванского цикла, среди которых следует выделить прорицателя Амфиарая. Согласно одной — вероятно, поздней — версии, к аргонавтам примкнул Геракл или его сын Гилл. Но к числу самых прославленных и сыгравших значительную роль относятся следующие участники похода: фракийский певец Орфей, два сына Борея — Калаид и Зет, два сына Тиндарея — близнецы Кастор и Полидевк, их двоюродные братья — Идас и Линкей, сыновья Афарея. Прорицателем в экспедиции был Идмон, сын аргосского царя Абанта.

Начало путешествия сопровождалось благоприятными знаменениями. Согласно предсказаниям оракула, все должны были вернуться живыми — за исключением Идмона. Первой остановкой

стал остров Лемнос, где жили одни женщины. Проклятые Афродитой, они убили всех мужчин и теперь не знали, как продолжить свой род. Поэтому аргонавты встретили здесь ласковый прием — и в свою очередь подарили лемносским женщинам сыновей. Затем герои направились к Геллеспонту. Царь долионов Кизик радушно встретил их. Следующей ночью, когда аргонавты подняли паруса и вышли в море, встречные ветры вынудили их вернуться в страну гостеприимного Кизика. Долионы не узнали их и, приняв за врагов, напали на них. В сражение вступил сам Кизик и был убит Ясоном. Когда поднялось солнце, противники поняли свою ошибку. В течение трех дней аргонавты оплакивали царя, приняли участие в торжественных похоронах и погребальных играх в его честь.

Следующей остановкой стало побережье Мисии. Пока все занимались приготовлением пищи, Геракл, сломавший весло, потому что греб слишком сильно, отправился в лес, чтобы срубить дерево и сделать новое. Туда же пошел за водой и его любимец — юный Гилас. У ручья он встретил танцующих нимф; плененные его красотой, они увлекли его в воду, и он захлебнулся. Геракл услышал крик, который Гилас издал перед тем, как утонуть, и в сопровождении аргонавта Полифема принялся искать своего друга. Всю ночь они бродили по лесу; когда же с зарей вернулись на берег, корабль уже отплыл. Аргонавтам пришлось выйти в море без Геракла и Полифема, ибо так решили богини судьбы, запретившие обоим героям принимать участие в походе за золотым руном. Полифем основал поблизости город Кеос, Геракл продолжал совершать подвиги.

В стране бевриков, куда пристал «Арго», царь Амик предложил Полидевку вступить с ним в кулачный бой, который завершился победой аргонавта. На следующий день корабль попал в бурю, и ее пришлось переждать на фракийском побережье в царстве Финея. Финей был слеп и обладал пророческим даром. Боги подвергли его тяжкому наказанию: каждый раз, когда он садился за стол, прилетали хищные гарпии, часть пищи поедали, а остальную пачкали своими экскрементами. Аргонавты попросили Финея предсказать, чем закончится их поход. Но тот не хотел давать ответ, пока его не избавят от гарпий. Крылатые сыновья Борея Калаид и Зет устремились в погоню за чудовищами и, настигнув их у Строфадских островов, заставили поклясться водами Стикса, что они оставят Финея в покое. Тогда он открыл своим освободителям будущее

и предостерег против Синих скал (*Симплегады*), которые могли раздавить «Арго»: эти плавучие морские скалы резко сдвигались, когда мимо них проходил корабль.

Продолжив плавание, аргонавты наткнулись на скалы, о которых говорил Финей; чтобы узнать волю богов, они выпустили голубку, и та пролетела между Симплегадами. Как ни быстро сближались скалы, им удалось оторвать только последнее перышко на ее хвосте. Приободрившиеся аргонавты налегли на весла: скалы сомкнулись, но задели лишь последнюю доску на корме. С тех пор Симплегады стали неподвижными, ибо велением судеб они должны были застыть на том месте, где между ними пройдет целым и невредимым корабль. Так аргонавты вошли в Понт Евксинский. После нескольких остановок они попали в Колхиду, к царю Ээту. Ясон объяснил, с какой целью они прибыли. Ээт не отказал им, но поставил свои условия выдачи руна: герой должен запрячь двух огнедышащих медноногих быков. Эти подаренные Гефестом Аресу чудовищные быки отличались невероятной свирепостью. Царь надеялся, что молодой предводитель аргонавтов не справится с ними, но на всякий случай добавил второе условие: Ясону предстояло вспахать на них поле и засеять его зубами дракона.

Ясон не знал, как укротить быков, однако на помощь пришла восплававшая к нему страстью царская дочь Медея. Она дала ему волшебную мазь, которой он должен был натереться, чтобы защитить себя от ожогов и стать неуязвимым. Затем она рассказала, что произойдет с посеянными зубами дракона. Ясону удалось запрячь быков, вспахать поле и посеять зубы дракона. Как и предупреждала Медея, из них мгновенно выросли вооруженные воины. Спрятавшись от них, Ясон кинул камень в самую середину отряда. Вспыхнула ссора, началась битва, и воины перебили друг друга.

Однако Ээт не сдержал слова. Он уже готовился сжечь «Арго», но Ясон с помощью Медеи успел завладеть руном и поспешно покинул берег Колхиды. Девушку он взял с собой, а та привела своего юного брата Апсирта. Взбешенный Ээт бросился в погоню. Чтобы задержать его, Медея убила маленького брата и разбросала части его тела по морю. Ээт остановился, чтобы собрать их для погребения, и пока он делал это, беглецы успели уплыть слишком далеко. Тем не менее Ээт отправил на их поиски несколько отря-

дов воинов и под страхом смерти велел не возвращаться без беглецов.

Аргонавты, изменив маршрут, начали подниматься вверх по Дунаю и достигли Адриатического моря. Тогда считалось, что эта река представляет собой канал между двумя морями, точно так же, как По связывает Адриатику с Роданом (Рона) и страной кельтов. Именно через устье Родана аргонавты вновь вышли в Средиземное море. Говорящий корабль сообщил им, что Зевс недоволен убийством Апсирта, и они должны очиститься от этого преступления у волшебницы Кирки — сестры Ээта и, следовательно, тетки Медеи и убитого мальчика. Покорившись, аргонавты поплыли к острову Эя (недалеко от Гаэты на итальянском побережье). Кирка совершила обряд очищения, и корабль вновь вышел в море. Когда они проплывали мимо острова сирен, Орфей запел, и так прекрасна была эта мелодия, что никто не захотел слушать колдуний. За Мессинским проливом «Арго» подошел к острову феаков. Здесь аргонавтов настиг отряд посланных в погоню колхов, но царь феаков Алкиной отказался выдать их, и они продолжили свой путь. Штормом их отнесло к Сирту на ливийском побережье. В поисках убежища им пришлось нести корабль на плечах до озера Тритона; бог этого озера показал им проход, по которому они вышли в открытое море. Затем они решили сделать остановку на Крите, но гигант Талос, тело которого было из меди, запретил им это. Тогда Медея прибегла к своим чарам, и Талос, поранив пятку (единственное его уязвимое место) о скалы, погиб. Аргонавты разбили на берегу лагерь и основали святилище Афины Минойской. Наконец, после нескольких дней плавания, они достигли Греции и, отдохнув на Эгине, высадились в Иолке с золотым руном. Но на этом приключения Ясона и Медеи не кончились. Медея решила отомстить Пелию. Она сумела убедить дочерей царя, что может омолодить их отца: разрубила на куски старого барана и бросила в котел, где в кипящей воде варились магические травы; вскоре оттуда выпрыгнул молодой барашек. Тогда дочери Пелия перестали колебаться: они убили отца и бросили части его тела в котел с кипящей водой. Но Пелий так и не ожил.

После этого преступления Ясон и Медея были изгнаны из Иолки, и им пришлось удалиться в Коринф, где они спокойно прожили несколько лет. Затем царь Креонт решил породниться с Ясоном

и выдать за него свою дочь. Медея притворилась, что согласна на этот брак, и послала сопернице в подарок отравленное одеяние, которое загорелось на ней, и пламя охватило весь дворец. Чтобы завершить свою месть, Медея убила детей, которых родила от Ясона, и улетела на крылатой колеснице. Обретя убежище в Афинах у отца Тесея Эгея, она в конце жизни возвратилась в Колхиду, где вернула царство Эту, которого сверг с трона его брат Перс.

Фиванский цикл отличается меньшим внутренним единством и предстает не в форме последовательного повествования, а в виде сменяющихся друг друга довольно разнородных эпизодов. Первый из них происходит в Сирии и связан с похищением Европы, дочери Агенора, царя Тира. Однажды она играла на берегу с подругами, вдруг из волн появился белый бык и улегся у ее ног. Европа сначала испугалась, но затем осмелела, стала гладить животное и села к нему на спину. В то же мгновение бык вскочил и устремился в море. Вскоре показался остров Крит, и в Гортинии бык превратился в Зевса: бог влюбился в Европу и прибег к хитрости, чтобы похитить ее. Европа родила ему трех сыновей: Миноса, Сарпедона и Радаманфа. Тем временем Агенор велел своим сыновьям искать Европу и без нее домой не возвращаться. Один из них — Кадм — долго странствовал и отчаялся найти сестру, поэтому решил обратиться за советом к Дельфийскому оракулу, который приказал ему оставить бесполезные поиски и основать город. Чтобы определить место, он должен идти за коровой «со знаком луны», пока животное не упадет без сил. Проходя по Фокиде, Кадм увидел корову с белым полумесяцем на боку, которая привела его в Беотию — на то место, где позднее вырастет город Фивы. Там был источник, посвященный Аресу, охраняемый драконом, которого Кадму пришлось убить. Тогда к нему явилась богиня Афина и приказала посеять в землю зубы дракона. Из них выросли вооруженные воины, которые тут же вступили в схватку и перебили друг друга. В живых осталось только пятеро из них, и они стали первыми в роду *спартов* («посеянные»). Во искупление убийства дракона Кадм должен был отслужить семь лет в рабстве у Ареса. По завершении этого срока он пышно отпраздновал свадьбу с дочерью Ареса и Афродиты, божественной Гармонией, которую отдал ему в супруги сам Зевс.

К концу жизни Кадм и Гармония оставили Фивы своим детям и удалились в Иллирию, где Кадм стал царем энхелейцев. Впоследствии Кадм и Гармония превратились в змей, а конечном счете оказались в Элизии.

Род Кадма продолжили внук Лабдак и правнук Лай. Пока Лай не достиг совершеннолетия, фиванское царство находилось под властью узурпаторов. Лаю пришлось искать убежища в Элиде у царя Пелопа. Он полюбил царского сына — юного и прекрасного Хрисиппа, с которым вступил в противоестественную связь. Пелоп проклял его и выгнал. Тем временем узурпаторы умерли, и Лай, отправившись в Фивы, вернул себе царство. Но над ним тяготело проклятие Пелопа. Оракул открыл, что отныне ему запрещено становиться отцом: родившийся от него ребенок убьет его и станет причиной ужасающих несчастий для всего рода. Лай пренебрег этим запретом, и на свет появился Эдип. Но об опасности он помнил и приказал бросить новорожденного сына в горах, предварительно проколов ему сухожилия на ножках и связав их ремнем, поэтому мальчик и получил такое имя, ибо Эдип означает «с опухшими ногами». Однако он не погиб, как желал того его отец. Ребенка подобрала пастухи коринфского (или сикионского) царя Полиба, и он вырос при дворе последнего в твердом убеждении, что Полиб и царица Перибейя — его настоящие родители. Так продолжалось до того дня, когда один коринфянин, поссорившись с юношей, обозвал его найденышем. Эдип решил отправиться в Дельфы, чтобы спросить оракула и узнать истину. Именно в ходе этого путешествия исполнилось древнее пророчество. На пересечении дорог Потнии он встретил царя Лая в таком месте, где встречным нельзя было разойтись. Слуга Лая велел ему посторониться и, поскольку Эдип не спешил выполнить этот приказ, сшиб его с ног лошадь. Разъяренный Эдип убил и слугу, и господина.

Не зная, насколько ужасно его преступление, Эдип продолжал путь и подошел к Фивам, где оказался перед Сфинксом — чудовищем с женской головой и телом льва, которое загадывало загадку всем проходящим и пожирало тех, кто не мог ответить. Эдип разгадал ее, и чудовище, бросившись вниз со скалы, разбилось насмерть. Признательные фиванцы объявили чужеземца царем и дали ему в жены Иокасту, супругу погибшего Лая. Вскоре город поразила моровая язва. Жители обратились к оракулу, и тот возвестил, что

болезнь не прекратится, пока не будет наказан убийца Лая. Постепенно истина открылась: Эдип в отчаянии выколол себе глаза, а Иокаста повесилась. Однако действие проклятия еще не закончилось, и следующему поколению пришлось пройти через целый ряд ужасных бедствий.

Ослепший, Эдип отправился в добровольное изгнание, в котором его сопровождала младшая дочь Антигона. Он удалился в Колон в Аттике, где ему дал приют Тесей, оставив в Фивах двух сыночек — Этеокла и Полиника, которые решили править поочередно. Первым власть взял Этеокл, Полиник же покинул родной город. Когда по истечении года он вернулся, Этеокл отказался уступить ему трон. Тогда Полиник, изгнанный, лишенный своего высокого положения, бежал в Аргос к царю Адрасту и стал собирать войско, чтобы вернуть законную власть. Это стало причиной похода Семерых против Фив.

В войско Полиника, кроме Адраста, вступили Тидей из Калидона — еще один изгнанник, Капаней и Гиппомедонт — двое аргосцев, Парфенопей из Аркадии — сын Меланиона и охотницы Аталанты и прорицатель Амфиарай, также принадлежавший к царскому роду Арголиды. Благодаря своему дару Амфиарай знал, что поход закончится катастрофой, но был вынужден принять в нем участие из-за своей жены Эрифилы: он поклялся исполнять все ее желания, а Полиник подкупил ее божественным ожерельем Гармонии, подаренным ей по случаю вступления в брак с Кадмом.

В походе семеро вождей учредили Немейские игры; наконец они подошли к стенам Фив. Каждому из них предстояло штурмовать ворота, которых тоже было семь. Во время атаки полегло войско и погибли все вожди — только Адрасту удалось спастись благодаря резвости его коня Арейона. Полиник и Этеокл пали: братья убили друг друга.

Власть досталась Креонту, брату Иокасты. Он повелел воздать почести погибшим фиванцам и, в частности, Этеоклу, но тела врагов хоронить запретил. Антигона не могла смириться с тем, что ее брат Полиник останется без погребения, и посыпала его труп пылью — ритуальный жест, достаточный для исполнения религиозного обряда. За этот благочестивый поступок Креонт приговорил ее к смерти и приказал замуровать живой в гробнице Лабдака.

Она повесилась в своей темнице, а ее жених Гемон — сын Креонта — покончил с собой.

Но беды Фив на этом не кончились. По настоянию Адраста сыновья Семерых продолжили дело отцов. Это был поход Эпигонов, которые собрали меньше воинов, но получили более благоприятные знамения. Фивы были взяты, жители ушли в другие места, и на какое-то время этот город исчез с карты греческого мира. Было замечено, что в списке кораблей, приведенном в *Илиаде*, старые Фивы не упоминаются, а речь идет о нижнем городе, который, скорее всего, возник на руинах прежней крепости. В самом деле, согласно традиции, поход Эпигонов состоялся незадолго до Троянской войны.

Цикл легенд об Атридах также связан с Пелопом: вновь его проклятие стало причиной всех дальнейших катастроф.

Атрей был сыном Пелопа и Гипподамии, а значит являлся потомком Тантала и косвенно — Зевса. У него были братья, и он люто ненавидел младшего — Фиеста. Их взаимная ненависть была вызвана отцовским проклятием. Ибо Атрей и Фиест по наущению Гипподамии убили самого младшего из братьев — Хрисиппа (его в свое время полюбил Лай), за это злодеяние они были прокляты и изгнаны отцом. Бежав из Пизы*, они укрылись в Микенах у царя Сфенела, который отдал им один из городов Аргολиды — Мидей. Позднее, когда умер Эврисфей, сын Сфенела, жители Микен решили избрать царем одного из сыновей Пелопа. Атрей и Фиест должны были доказать, кто из них более достоин царствовать. Атрей некогда нашел в своих стадах ягненка с золотой шерстью и хранил драгоценное руно запертым в сундуке. Когда Фиест предложил избрать царем того, кто принесет золотое руно, Атрей без колебаний согласился: он не знал, что его жена Аэропа выкрала руно и подарила его Фиесту — своему возлюбленному. Итак, Фиест предъявил золотое руно и добился избрания. Однако чудо — закат солнца на востоке — возвестило волю богов: власть должен получить Атрей, который в конечном счете одержал верх над своим братом. Между братьями с новой силой разгорелась вражда. Атрей убил трех сыновей Фиеста от одной из наяд и подал

* Город в Элиде.

ему в качестве угощения мясо его детей. Когда Фиест закончил трапезу, Атрей показал ему головы детей и рассказал, что это были за кушания. Затем он отправил брата в изгнание. Укрывшись в Сикионе, Фиест помышлял только о мести. По совету одного из оракулов, он вступил в связь с собственной дочерью Пелопией, которая не знала, кто ее соблазнил, и она родила сына Эгисфа. Затем добился, чтобы Пелопия вышла замуж за своего дядю. Атрей воспитал Эгисфа, не зная, кто его отец, и, когда мальчик вырос, именно ему поручил убить Фиеста. Однако Эгисф вовремя открыл тайну своего рождения и избежал участи отцеубийцы. Вернувшись в Микены, он убил Атрея и отдал царство Фиесту.

Атрей оставил двух сыновей — Агамемнона и Менелая, *Атридов* гомеровской эпопеи и трагедий. С этим поколением в цикл вошли легенды о Троянской войне, но главная тема — обоюдная ненависть двух сыновей Пелопа — отнюдь не отошла на второй план. Она породила новые бедствия. Агамемнон начал преследовать потомков Фиеста. Один из них, которого, как и его прадеда, звали Тантал, женился на Клитемнестре, дочери Тиндарея. Агамемнон убил Тантала и его новорожденного сына и взял Клитемнестру в жены. Союз, заключенный при таких обстоятельствах, неизбежно должен был завершиться трагической развязкой, и в конечном счете виновником гибели Агамемнона стал любовник Клитемнестры Эгисф.

Менелай, брат Агамемнона, пожелал взять в жены Елену — сестру Клитемнестры. Считалось, что Елена — дочь царя Спарты Тиндарея и Леды, но все знали, что на самом деле она родилась из яйца — снесенного или высиженного матерью, поскольку настоящим отцом ее был Зевс, соединившийся с Ледой в облике лебедя. Как дочь Зевса, Елена отличалась неземной красотой, и все отпрыски царских родов Греции претендовали на ее руку. По совету Улисса Тиндарей потребовал, чтобы все женихи поклялись защищать того, кого предпочтет Елена. Царевичи согласились, и Елена выбрала Менелая, который намного превосходил всех богатством.

Какое-то время Елена спокойно жила в Спарте. Она подарила мужу дочь, названную Гермией. Но на Олимпе вспыхнул спор между богинями. На собрании богов Эрида («раздор») бросила золотое яблоко с надписью: «Прекраснейшей». На этот титул претен-

довали Гера, Афина и Афродита. Никто из олимпийцев не пожелал сделать выбор между ними. Тогда Зевс велел Гермесу проводить их на гору Ида в Троаде, где пас свое стадо Парис — сын царя Приама. Богини поочередно отстаивали перед ним свои права на этот титул и прельщали его дарами. Гера обещала ему власть над всей Азией, Афина — мудрость и победу во всех сражениях. Афродита предложила любовь Елены Спартанской, и Парис назвал ее прекраснейшей из богинь. Так фригиец оказался при дворе Менелая, где его приняли с величайшими почестями. Поскольку Менелая нужно было отправляться на Крит на похороны своего деда Катрея, он поручил гостя заботам жены. По воле Афродиты Елена уступила домогательствам Париса и, взяв с собой все сокровища Спарты, отплыла с ним в Троаду, бросив маленькую Гермению.

Вернувшись, Менелай известил о случившемся брата, и они решили напомнить греческим царям о данной ими некогда клятве. Цари прибыли во главе военных отрядов, чтобы идти походом на Трою с требованием отдать Елену. Агамемнон был избран «царем царей». Первая экспедиция закончилась неудачей. Греки не знали дороги в Трою и высадились в Мисии. Ее обитатели под предводительством царя Телефа разогнали чужеземное войско, и все разъехались по своим городам. Спустя восемь лет Агамемнон сумел собрать новое войско, которое расположилось лагерем в Авлиде. Однако выйти в море было нельзя из-за неблагоприятных ветров. Когда обратились к прорицателю Калханту, тот ответил, что причиной является гнев Артемиды либо из-за того, что Агамемнон, убив на охоте лань, воскликнул, что сама богиня не сделала бы этого лучше, либо из-за того, что Атрей в свое время отказался принести ей в жертву ягненка с золотой шерстью. Как бы то ни было, богиня требовала воздаяния — на ее алтаре должны были умертвить Ифигению, одну из дочерей Агамемнона. Агамемнон согласился, и жертвоприношение состоялось, хотя по смягченной версии легенды богиня в последний момент заменила девушку ланью, а Ифигению унесла в святилище в Тавриде, чтобы сделать своей жрицей.

Флотилия смогла, наконец, сняться с якоря и вскоре достигла берегов Троады. Война длилась десять лет. Первые девять не принесли успеха ни той, ни другой стороне. Но разве прорицатель Калхант не возвестил заранее, что все решится лишь на десятый год? В начале его Агамемнон и фессалийский вождь Ахилл, сын Пелея

и морской богини Фетиды, стали совершать пиратские налеты на соседние города. Однажды они привели двух пленниц — Брисеиду и Хрисеиду. Первая досталась Ахиллу, вторая — Агамемнону. Однако отец последней Хрис был жрецом Аполлона. Он умолил бога вернуть ему дочь. Аполлон, хотя и благоволивший к ахейцам, поразил их лагерь моровой язвой. И Калхант возвестил, что пленницу нужно отдать Хрису. Агамемнон согласился на это, но потребовал взамен Брисеиду. Ахилл пришел в страшную ярость. Вынужденный исполнить повеление царя царей, он решил более не принимать участия в сражениях. Его решимость не поколебали ни военные успехи троянцев, ни слезные мольбы других вождей. Так продолжалось до тех пор, пока троянцы едва не сожгли весь ахейский флот. Перед лицом такой опасности близкий друг Ахилла Патрокл попросил разрешения заменить его на поле битвы. Ахилл отдал Патроклу свои доспехи. Троянцы, приняв его сначала за Ахилла, в страхе отступили, но затем схватка возобновилась, и Патрокл был убит. Тогда Ахилл решил отомстить. Когда он появился на поле битвы один и безоружный, враги отпрянули, и тело Патрокла удалось отбить. Ахилл устроил своему другу торжественные похороны. Тем временем Фетида принесла сыну новые скованные богом доспехи, и бой возобновился. Вскоре Ахилл, который прогнал троянцев и вынудил их укрыться за стенами своего города, сталкивается в решающем поединке с Гектором — храбрейшим из сыновей Приама и главным троянским героем. На Олимпе Зевс взвешивает судьбы обоих бойцов. Жребий Гектора оказывается тяжелее, и чаша его весов клонится к аиду. Ахилл пронзает копьем троянца, который перед смертью предсказывает своему врагу, что тот очень скоро последует за ним. Ахилл не обращает на это внимания: он привязывает труп Гектора к колеснице и трижды объезжает вокруг осажденного города. Отныне Троя была обречена. Ахилла убивает стрела Париса (руку которого направлял Аполлон), но ему на смену призван его сын Неоптолем. Одновременно отправляется посольство за Филоктетом — хранителем стрел Геракла, без которых, по уверению прорицателей, город захватить нельзя. Затем греки добывают кости Пелопа, поскольку это тоже необходимая для победы реликвия, и наконец, Улисс, притворившись перебежчиком, проникает в Трою и похищает Палладий. Выполнив все условия, греки прибегают к последней хитрости. Они делают вид, что

снимают осаду, садятся на корабли и уходят в море, оставив на берегу огромного деревянного коня. Флотилия встает на якорь за островом Тенедос, откуда хорошо видна Трояда. Один из греков по имени Синон остается, позволяет троянцам схватить себя и объявляет, что стал жертвой вражды Улисса. Он открывает тайну коня: это дар греков богине Афине, а сделали его таким огромным для того, чтобы троянцы не смогли затащить его в свой город, который станет тогда неприступным. Троянцы поверили Синону, несмотря на предостережения Лаокоона — жреца Аполлона. И вот во время жертвоприношения, которое совершал Лаокоон, из моря выползли две змеи и удушили его вместе с обоими сыновьями. После этого троянцы перестали колебаться: они разрушили крепостные стены и втащили в город коня. Синон или сама Елена подали факелом условленный сигнал. Флотилия вернулась, и греки бросились на штурм со всех сторон. Находившиеся внутри коня воины выбрались наружу и открыли ворота.

После победы войско отправилось в обратный путь. Большая часть флотилии вышла в море одной группой, но у мыса Кафарей в Эвбее сильный шторм потопил все корабли. Спаслись только несколько вождей. Тех, кто целым и невредимым добрался до родных мест, ждало, как правило, горькое разочарование. Многие жены не вынесли долгого отсутствия мужей. Так случилось и с Клитемнестрой. Долгое время она хранила верность Агамемнону, несмотря на его провинности, но в конце концов стала прислушиваться к речам Эгисфа и, когда муж вернулся, решила убить его. Еще более укрепилась она в этом намерении, увидев привезенных им из Трои пленниц — и, в частности, Кассандру, одну из дочерей Приама. На пиру Клитемнестра с помощью Эгисфа умертвила Агамемнона. Казалось, потомки Фиеста одолели, наконец, потомков Атрея. Однако самые страшные преступления совершает следующее поколение: Орест, сын Агамемнона, спасся от резни, последовавшей за убийством его отца. Когда он вырос, Аполлон приказал ему отомстить за Агамемнона. В сопровождении своего друга Пилада он отправился в Аргос, где убил и Эгисфа, и Клитемнестру. За пролитие крови матери его начали преследовать эринии. Спасаясь от них, Орест скитался по всей Греции, пока не пришел в Афины, где предстал перед судом старейшин (ареопагом). Случай был трудным: голоса судей разделились,

но присутствовавшая богиня Афина отдала свой голос в пользу милосердия, и Орест был оправдан. Тем не менее ему пришлось покинуть Грецию. Согласно одной из легенд, он оказался в Тавриде, у своей сестры Ифигении. После драматической сцены узнавания, они решили вернуться на родину и увезли с собой чудесную статую Артемиды, которой служила Ифигения. Орест стал царем в Аргосе и прожил долгую жизнь. Римляне утверждали, что его прах покоится у подножия Капитолийского холма, под храмом Сатурна. Таким образом, род Атрея одержал окончательную победу над родом Фиеста.

Самое знаменитое из всех *Возвращений* связано с именем Улисса; о нем подробно рассказывается в *Одиссее*, но в гомеровском повествовании не нашли отражения многие другие версии и эпизоды, о которых мы знаем из иных источников.

Со стороны своего отца Лаërта Улисс является потомком Эола, а по материнской линии ведет свой род от Гермеса. Согласно одной из версий, его мать до замужества с Лаërтом соблазнил Сизиф — самый ловкий и коварный из всех смертных. Улисс родился на Итаке, маленьком острове недалеко от Корфу, и сменил на троне отца, когда утомленный жизнью старец сложил с себя власть и удалился в свое поместье. Улисс находился среди претендентов на руку Елены, но предпочел вступить в брак с Пенелопой из рода Персея, двоюродной сестрой Елены и Клитемнестры. От этого союза на свет появился сын Телемах. После похищения Елены Улисс не смог уклониться от участия в походе на Троию, так как вместе со всеми женихами дал клятву защищать Менелая. Именно он будет выполнять самые деликатные поручения ахейских вождей: посольства, «разведывательные» операции, придумывать военные хитрости, граничащие с элементарным предательством. Вот почему в самом конце войны, когда было решено отдать доспехи Ахилла тому из греков, кто нанес наибольший урон врагу, троянские пленники, спрошенные по этому поводу, единодушно присудили их Улиссу. Проникнув в осажденный город, он похитил Палладий. Ему приписывают также идею строительства деревянного коня — хитроумную затею, приведшую к решающему штурму. Улисс сам командовал воинами, находившимися внутри коня, никогда не прятался от опасности и на поле

боя был грозным противником. Однако настоящая слава пришла к нему после возвращения на Итаку.

Унесенные бурей от остальной флотилии, двенадцать кораблей Улисса были выброшены на фракийское побережье, в стране киконов. В ходе настоящей пиратской высадки он и его воины разгромили город, пощадив только жреца Аполлона по имени Марон, который в благодарность отдал им двенадцать амфор сладкого и крепкого вина. Когда киконы перешли в контрнаступление, грабителям пришлось выйти в море. Северный ветер пригнал их к Кифере, и вскоре они оказались в стране лотофагов — племени, питающегося плодами лотоса. Съев волшебные плоды, некоторые воины не пожелали возвращаться на родину: Улисс приказал силой вернуть их на корабль. Затем корабли подошли к стране циклопов, которую всегда отождествляли с Сицилией. Вместе с двенадцатью спутниками он высадился на берег, не забыв захватить с собой амфору с вином Марона, и проник в одну из пещер. В пещере стояли кувшины с молоком и лежали круги сыра; когда владелец этого богатства вернулся со своим стадом баранов, греки увидели великана с одним глазом посередине лба. Этот циклоп-людоед по имени Полифем сразу же завалил вход в пещеру камнем и собрался съесть чужаков. Улисс предложил ему вина. Полифему, который его никогда не пробовал, оно чрезвычайно понравилось, и, выпив слишком много, он заснул тяжелым сном на шкурах животных. Тогда Улисс заострил кол, прокалил его огнем и вонзил в единственный глаз циклопа. Когда утром Полифем открыл пещеру, Улисс и его спутники сбежали, спрятавшись под брюхами у баранов.

Спасшись от циклопа, Улисс высадился в стране Эола, повелителя ветров. Эол встретил его радушно и подарил бурдюк, где были спрятаны все ветры, кроме одного — попутного, который должен был привести корабли к Итаке. Моряки уже видели огни, зажженные пастухами на холмах родного острова, но тут Улисс задремал. Его спутники, думая, что в бурдюке хранятся сокровища, развязали веревку, и ветры вырвались наружу. Корабли понеслись в противоположную сторону и на следующий день вновь очутились около острова Эола. Однако тот отказался помочь Улиссу еще раз. Боги слишком ясно показали, что не желают его возвращения на родину, и Эол не смел им перечить. Улисс с печалью в душе

вновь вышел в море. Он высадился в стране лестригонов — племени каннибалов, которые, по общему мнению, жили на побережье Кампании, недалеко от Формии. Улисс спасся с большим трудом, но все его корабли, кроме одного, были уничтожены. После этого он двинулся вдоль итальянского побережья и достиг острова Эя (вероятно, мыс на юге Латия в Монте-Чирчео) — владения волшебницы Кирки (Цирцеи). Она обычно превращала в свиней всех чужестранцев, оказавшихся в ее дворце. Первую группу спутников Улисса постигла эта печальная участь, и он не знал, как их спасти, когда перед ним предстал Гермес и дал чудодейственную траву («моли»), способную защитить его от колдовства. С ее помощью он вынудил Кирку вернуть человеческий облик его спутникам, а затем провел у нее на острове целый год. Она родила ему сына по имени Телегон («тот, кто рожден далеко от дома»).

Кирка дала своему другу совет отправиться в страну киммерийцев, чтобы спросить душу умершего прорицателя Тиресия. Тень Тиресия открыла ему, что он вернется на Итаку один и на чужом корабле. Позднее он покинет дом с веслом на плече, чтобы найти племя, которое ничего не знает о кораблях, принесет жертву Посейдону и умрет в глубокой старости в счастье и довольстве, далеко от моря. Получив это предсказание, Улисс вновь вышел в море. Он проплыл рядом с островом сирен, приказав привязать себя к мачте, чтобы слышать их пение, но устоять перед их чарами. Между Сциллой и Харибдой он потерял несколько человек, которых сожрали чудовища, и наконец, достиг острова Тринакрия, где паслись быки Гелиоса — священные животные, прикасаться к которым было запрещено. Между тем на море установился полный штиль, и у моряков кончились все запасы еды. Какое-то время они терпели, но затем не выдержали и, когда Улисс заснул, убили одного из быков. Это кощунство стало причиной их гибели. Когда они вышли в море, начался шторм, и Зевс поразил своей молнией корабль. Только Улиссу удалось спастись. Он ухватился за доску, и девять дней его носило по морю, пока не прибило к острову Калипсо (скорее всего на марокканском побережье напротив Гибралтара). Нимфа выходила полуживого героя, полюбила его и десять лет не отпускала от себя. В конце концов Афина, покровительница Улисса, обратилась с просьбой к Зевсу, который приказал Калипсо освободить его. Построив плот, Улисс поплыл на восток.

Уже показалась вдали Итака, но тут Посейдон решил подвергнуть его последнему испытанию. Плот был разбит бурей, и потерявший одежду Улисс с трудом доплыл до острова феаков (скорее всего, остров Корфу). В полном изнеможении он заснул в кустах, а утром его разбудили крики и смех юных девушек. Это Навсикая, дочь царя Алкиноя, пришла со своими служанками стирать белье и играть на берегу моря. Они привели Улисса в царский дворец, где его приняли с величайшим радушием. Алкиной дал ему корабль, чтобы он мог добраться до родного острова. Его вынесли с корабля спящим и оставили на песчаном берегу, положив рядом с ним богатые дары. Проснувшись, он решил, что не пойдет сразу во дворец, а отправится сначала к свинопасу Эвмею и, открывшись тому, обдумает, как вернуть себе власть. Ибо в отсутствие царя знатные молодые люди — сто восемь женихов — обосновались во дворце, пировали там целые дни напролет, истребляя все запасы, и требовали, чтобы Пенелопа выбрала среди них нового мужа. До сих пор Пенелопе удавалось уклоняться от ответа под предлогом, что она должна соткать погребальный саван для Лаэрта: по ночам она распускала готовую ткань. Но женихи, разгадав эту хитрость, поставили ее в безвыходное положение. Улисс с помощью Телемаха проник во дворец под видом нищего, вынес из зала оружие и, завладев своим луком, который он один мог натянуть, перебил всех претендентов на власть и руку Пенелопы. На следующий день родственники убитых попытались поднять мятеж, но благодаря вмешательству Афины на Итаке воцарился мир.

Таков рассказ Гомера. Но существуют и другие концовки, основанные на предсказании Тиресия. Улисс предстает перед нами в Эпире, стране феспротов. Царица Калликидея предлагает ему царство, если он останется с ней. Он соглашается, но после ее смерти возвращается на Итаку. Мы видим его также в Этолии, у Тоанта, сына Андремона, или в Италии, где он будто бы принимает участие в походах Энея. Похоже, что Улисс упоминается в самых ранних итальянских легендах: в частности, о нем рассказывали этруски, которые называли его *Нанос* — на их языке это означало *Странствующий*.

В сравнении и по контрасту с другими циклами сказания о подвигах Геракла представляют собой сочетание самых разных

элементов — от фольклорных сказок, похожих на те, которые мы встречали и в предыдущих циклах (в частности, в сказаниях об Улиссе), до этиологических мифов явно религиозного происхождения. Геракла считали своим покровителем дорийцы, но это не означает, что у легенд о нем дорические корни. Напротив, они, как и предыдущие циклы, связаны с ахейской и микенской Грецией. Геракл родом из Арголиды, поскольку его родители — мать Алкмена и «смертный человек» Амфитрион — принадлежат к Персеидам. Но родился он не в Тиринфе, хотя именно с этим городом связана его семья, что подчеркивается в легенде. После того как Амфитрион случайно убил своего тестя Электриона, ему пришлось бежать в Фивы. Там, пока он совершал поход против племен телебонов, Зевс принял его облик и провел с Алкменой ночь, которая длилась в три раза дольше обычной и после которой она зачала сына. Вернувшийся к жене Амфитрион дал начало жизни еще одному сыну. Мальчики родились одновременно. Это были Геракл, сын Зевса, и Ификл, сын Амфитриона.

Зевс был так рад, что незадолго до рождения Геракла неосторожно поклялся, что ребенок, «который в ближайшее время появится на свет в роду Персея, будет править в Аргосе». Ревнивая Гера задержала рождение Геракла и ускорила появление на свет его двоюродного брата Эврисфея, сына Сфенела. Эврисфеем родился семимесячным, тогда как Геракла мать носила во чреве десять месяцев. Таким образом, из-за клятвы Зевса Геракл был обречен оставаться всю жизнь рабом Эврисфея.

Когда ребенку исполнилось восемь месяцев, Гера сделала попытку погубить его и послала к его колыбели двух громадных змей. Геракл задушил их. Мальчика воспитывали в соответствии с эллинскими традициями. К нему приставили педагога — музыканта Лина, который должен был обучить его разным наукам. Но Геракл был непослушным и неуклюжим, поэтому однажды, когда Лин наказал его, он схватил скамью (в других сказаниях — кифару) и убил его. Амфитрион решил отправить вспыльчивого сына к пастухам пасти стада. В восемнадцать лет Геракл был очень высокого роста (четыре локтя и один фут). По просьбе царя Теспия он совершил свой первый подвиг — убил киферонского льва. Во время охоты Геракл ночевал в царском дворце. У Теспия было пятьдесят дочерей, и каждую ночь

он возводил на ложе героя одну из них. Геракл так уставал после проведенного на охоте дня, что ему казалось, будто это одна и та же девушка. У него родилось пятьдесят сыновей: позднее Теспиады заселили остров Сардиния.

После охоты на киферонского льва, Геракл избавил Фивы от дани, наложенной на этот город жителями Орхомена. Амфитрион, сражавшийся рядом со своим сыном, был убит. Чтобы отблагодарить Геракла, царь Фив Креонт выдал за него старшую дочь Мегару. Когда у Мегары появились дети, Гера наслала на Геракла безумие, в припадке которого он убил своих детей. Обретя разум и ужаснувшись своему преступлению, он отказался от Мегары и по совету богини поступил на службу к Эврисфею.

Эврисфей приказал ему исполнить двенадцать поручений. Сначала он должен был победить немейского льва, который был неуязвим для стрел и опустошал все в округе. Геракл задушил его голыми руками, затем снял с него шкуру и стал носить как плащ. Голова зверя служила ему шлемом. Увидев его в таком обличье, Эврисфей так испугался, что запретил ему появляться в городе и велел оставлять добычу перед городскими воротами.

Затем последовало распоряжение убить лернейскую гидру — огромную змею со множеством голов, которые нельзя было отрубить, поскольку они тут же отрастали. С помощью своего племянника Иолая, сына Ификла, Геракл одолел чудовище: герой отрубал головы, а его племянник прижигал свежие раны.

Третьим подвигом была поимка живым вепря, который обитал на горе Эриманф. Геракл загнал его в глубокий снег, довел до изнеможения и связал. Когда Эврисфей увидел зверя, то спрятался от страха в бронзовый сундук, стоявший у него во дворце.

Затем Эврисфей пожелал иметь священную золоторогую лань с Керинейской горы. Это животное, отличавшееся необыкновенной резвостью, некогда нимфа Тайгета посвятила Артемиде. Геракл преследовал ее целый год, но догнать не мог. Наконец он легко ранил ее в ногу и лишь тогда сумел схватить.

Вокруг Стимфалийского озера в Аркадии вырос густой лес, в котором водились птицы, в свое время прилетевшие сюда, спасаясь от волков, и преобразившиеся необыкновенным образом. Поскольку они стали подлинным бедствием для местных жителей, Эврисфей велел Гераклу истребить их. Чтобы выманить их

из чащи, герой воспользовался бронзовыми трещотками, которые смастерил сам (или получил от богини Афины). Испуганные птицы покинули убежище, и Геракл убил их стрелами.

В Элиде жил царь Авгий, владевший большими стадами скота. Он был так ленив, что конюшни его оказались буквально завалены навозом. Эврисфей поручил Гераклу очистить их. Герой сумел сделать это, направив в них воды двух рек — Алфея и Пенея.

Следующие подвиги совершались за пределами Пелопоннеса, что означало расширение ареала легенды. Сначала Геракл пленил критского быка. Этот бык, образ которого принял Зевс во время похищения Европы, взбесился и начал опустошать остров. Геракл поймал его, сел на спину и, направив в море, вскоре достиг Греции, где отдал свою добычу Эврисфею. Царь хотел принести быка в жертву Гере, но богиня не захотела такого дара; и отпущенный на свободу, он достиг Аттики, где в конце концов его пленил Тесей.

Во Фракии правил царь по имени Диомед, который кормил своих кобылиц человеческим мясом. Геракл отправился к нему и скормил кобылицам его самого. Это был восьмой подвиг.

Дочь Эврисфея Адмета пожелала иметь пояс царицы амазонок. Эти женщины-воительницы жили в Азии. Их прародителем является Арес. Гераклу было приказано исполнить каприз Адметы. Царица Ипполита охотно согласилась отдать ему пояс, но между амазонками и людьми из свиты Геракла вспыхнула ссора, завершившаяся битвой. Геракл решил, что его предали, и убил Ипполиту.

С каждым разом Эврисфей посылал своего слугу во все более отдаленные края. Он приказал Гераклу привести ему коров Гериона, сына Хрисаора и потомка горгоны Медузы, владевшего большими стадами, которые он поручил охранять своему пастуху Эвритиону на острове Эрифия. Главная трудность состояла в том, чтобы пересечь Океан. Геракл попросил у Гелиоса ладью, на которой тот каждый вечер плыл на Восток. Титан согласился, и Геракл смог достичь страны Гериона, где убил Эвритиона и его пса Орфа, а затем отправился в обратный путь, гоня стадо перед собой. С этим возвращением связано множество приключений, которые служат для объяснения местных особенностей. Именно тогда герой будто бы воздвиг по обе стороны пролива две колонны —

«Геркулесовы столпы». Когда он проходил через страну лигуров, на него напали разбойники. Чтобы помочь ему, Зевс дал пролиться каменному дождю, и эти земли по сих пор усеяны камнями. Затем Геракл двинулся вдоль побережья Тирренского моря и оказался на берегу Тибра в том месте, где позднее возникнет Рим. Разбойник по имени Как украл у него несколько коров и спрятал их в пещере на Авентинском холме. Геракл убил его и освятил в честь своей победы Большой жертвенник, где впоследствии ему долго поклонялись. Вернувшись домой, Геракл отдал коров Эврисфею, который принес их в жертву Гере.

Наконец он получил приказ отправиться в царство Аида и привести чудовищного трехголового пса Кербера, охранявшего вход туда. Геракл, приобщившись к таинству Элевсинских мистерий, спустился в подземное царство через Врата Ада, находившиеся на мысе Тенар. Впрочем, по велению Зевса его направлял Гермес. По пути он встретил многих прославленных героев — в частности, недавно погибшего Мелеагра из Калидона, который поручил его заботам свою сестру Деяниру. Геракл обещал жениться на ней, как только вернется в мир живых. Наконец, он пленил Кербера и вернулся в Аргос. Эврисфей при виде чудовищного пса пришел в ужас и отказался взять его. Гераклу пришлось отвести его обратно.

Двенадцатый и последний подвиг состоял в том, чтобы добыть золотые яблоки Гесперид (дочерей Никты), которые находились в волшебном саду под охраной дракона. Во время свадьбы Геры и Зевса Гея подарила их богине, которой они показались настолько прекрасными, что она высадила их в своем саду у подножья горы Атлант.

Геракл решил сначала узнать дорогу в сад Гесперид и выяснил, что известна она только морскому богу Нерею. Однако Нерей не хотел открыть ему эту тайну, и Гераклу пришлось применить силу, чтобы добиться своего. В легенде далее говорится, что Геракл пересек Египет, где ему пришлось убить царя Бусириса, который приносил чужеземцев в жертву; затем он прошел через Аравию и, оказавшись у Внешнего моря, сел в ладью Гелиоса. Высадившись у подножья кавказских гор, он освободил Прометея и убил орла, терзавшего его печень. В благодарность тот открыл ему, что золотые яблоки может принести только Атлант. В конце концов Геракл достиг страны Гесперид, где увидел Атланта, державшего

на своих плечах небо (таково было наложенное на него Зевсом наказание, когда он вместе с братьями был изгнан с Олимпа). Геракл попросил титана принести яблоки, обязавшись держать небосвод в его отсутствие. Атлант отправился за ними, а по возвращении объявил, что Геракл так хорошо держит небо, что нет нужды заменять его. Геракл сделал вид, что согласен, но попросил подложить ему на плечи подушку. Простодушный гигант приподнял небо, и Геракл ускользнул. Получив золотые яблоки, Эврисфей не знал, что с ними делать, и отдал их герою, который вручил их богине Афине, а та перенесла их в свой волшебный сад.

Помимо этих двенадцати, Геракл совершил множество других подвигов. С несколькими друзьями он захватил город Трою, чтобы покарать за клятвопреступление царя Лаомедонта, воевал против Спарты, Пилоса в Мессении и по просьбе царя Эгимия – против Лапифов в Фессалии. Он еще раз спускался в царство мертвых за Алкестой, которая добровольно принесла себя в жертву, чтобы продлить жизнь своего мужа Адмета. Сражаясь с кентаврами – полулюдьми-полуконями – он почти полностью истребил их. Но наиболее известна легенда о последних мгновениях его жизни. Исполняя данное Мелеагру обещание, Геракл женился на Деянире и какое-то время прожил в Калидоне. Однако над ним тяготел рок: он случайно убил одного из местных жителей и ему пришлось отправиться в изгнание. Он странствовал вместе с женой и маленьким сыном Гиллом. Они подошли к берегу реки Эвен, где жил перевозчик – кентавр Несс. Геракл переправился на его спине первым. Перевозя Деяниру, Несс покусился на ее честь. Геракл пронзил его стрелой. Умиравший кентавр успел сказать молодой женщине, что его кровь – якобы приворотный любовный напиток. Доверчивая Деянира собрала ее, чтобы воспользоваться в тот момент, когда любовь мужа к ней ослабнет. Случилось так, что Геракл начал войну с царем Эхалии: одержав победу, он взял себе одну из пленниц – царскую дочь Иолу. Деянира узнала об этом и, когда он попросил дать ему новый хитон, чтобы совершить благодарственное жертвоприношение Зевсу на горе Эта, пропитала одежду мужа кровью Несса. Это был не любовный напиток, а медленно действующий и причиняющий невыносимые страдания яд. Тогда Геракл поднялся на гору и бросился в костер. Костер еще догорал, когда в небе сверкнула молния и унесла его на Олимп. Принятый в сонм бес-

смертных богов, Геракл помирился с Герой, для чего была устроена церемония, имитирующая рождение героя, который будто бы появлялся на свет из чрева богини — своей бессмертной матери.

Согласно легенде, у Геракла было шестьдесят сыновей: это Гераклиды, которые впоследствии вернутся в Арголиду, захватят Пелопоннес и утвердят здесь владычество дорийцев.

Цикл мифов о Тесее в некотором смысле совпадает с легендами о Геракле. Тесей — афинский герой. Он современник Геракла, и афиняне всегда подчеркивали, что они были друзьями. Тесей — сын царя Афин: со стороны отца Эгея его род восходит к Эрехтею; через свою мать Эфру он — правнук Пелопа и потомок Тантала. Тесей родился в Трезене и провел там детские годы. Достигнув совершеннолетия, он отправился в Афины через Коринфский перешеек. В это время Геракл, искупая вину за какое-то убийство, находился в рабстве у лидийской царицы Омфалы, и чудовища вновь заполонили мир. На этой дороге свирепствовали разбойники, и Тесей истребил их всех. Когда он пришел в Афины, Эгей находился под властью волшебницы Медеи, которая обещала родить ему сына. Сначала он не узнал Тесея, и Медея легко убедила его убить чужестранца. Царь решил отравить юношу, но вовремя догадался, что это его сын — по мечу, который тот носил, и изгнал Медею.

Согласно другой легенде, она попыталась погубить Тесея, отправив сражаться с марафонским быком — тем самым, которого Геракл пригнал с Крита. Тесей укротил зверя и принес его в жертву Аполлону. После того как отец признал его, он вынужден был вступить в борьбу со своими двоюродными братьями Паллантидами, которые пытались захватить трон. Затем он отправился на Крит, чтобы избавить свою родину от дани, наложенной Миносом. После убийства в Аттике сына Миноса Андрогоя критский царь потребовал, чтобы афиняне каждые девять лет посылали ему семь юношей и семь девушек, которые предназначались Минотавру — чудовищу, получеловеку-полубыку, рожденному, по одной из версий, женой Миноса Пасифаей от быка. Минотавра заперли в лабиринте — дворце с запутанными переходами, где всегда царил тьма. Тесей вместе со своими спутниками сел на корабль с черными парусами, обещав отцу, что заменит их белыми, если вернется победителем.

На Крите Тесея отвели в жилище Минотавра, но его успела увидеть Ариадна, одна из дочерей Миноса: влюбившись в него, она дала ему моток ниток, чтобы он сумел найти дорогу в хитросплетениях лабиринта, но взяла с него слово, что в благодарность он женится на ней. Тесею убил Минотавра и сдержал обещание, взяв с собой Ариадну. К вечеру корабль достиг острова Наксос. Ариадна уснула на берегу. Когда она проснулась, Тесею уже уплыл. Согласно одной из легенд, так приказал ему Дионис, который полюбил Ариадну и решил похитить ее. Тесею, огорченный потерей Ариадны, забыл поднять белые паруса, и его отец, стоявший на Акрополе, увидел вдали корабль с черными парусами. Думая, что сын погиб, он бросился вниз со скалы и разбился.

Став царем, Тесею собрал в одном городе всех жителей Аттики, которые доселе были рассеяны по деревням. Он учредил веселые празднества, стал чеканить собственную монету и обустроил городскую жизнь. Он поддержал войну против напавших на Аттику амазонок и поход Семерых против Фив, по совету оракула предоставил убежище Эдипу, которого фиванцы хотели увести к себе насильно, т. е. показал себя защитником справедливости и божественных законов. Только в одной легенде Тесею предстает не в столь выгодном свете: он похитил Елену, еще девочку, и держал ее пленницей в Аттике, чтобы дожидаться, пока она достигнет возраста, когда ее можно будет взять в жены. Кроме того, он со своим другом Пирифоем отправился в царство мертвых, чтобы похитить Персефону, на которой Пирифой хотел жениться. Аид наказал дерзких смельчаков, заставив их сесть на волшебные сиденья, встать с которых они не могли. Позже по просьбе Геракла он освободил Тесею, но Пирифоя так и не отпустил.

По возвращении в Афины Тесею лишился трона вследствие поднятого против него мятежа. Он удалился в Скирос, где и умер. В эпоху мидийских войн Кимон велел перенести его прах в Афины и воздвиг над ним величественную гробницу.

Глава 5

Жизнь легенд

При изучении любого греческого мифа ученые каждый раз сталкиваются с бесчисленным количеством его вариантов в различных текстах, показывающих трансформацию мифа в зависимости от той или иной эпохи. С самого начала мифы постоянно перерабатывались. Они *жили* — и, следовательно, менялись — до самого конца периода античной философии, а некоторые из них продолжают существовать и в наши дни. Разные поколения открывали в мифах свое. В самом общем смысле можно допустить (со всеми оговорками, которые неизбежно влечет за собой подобное обобщение), что период формирования эллинских мифов делится на три основных эпохи: эпическую, трагическую и философскую, или «софистическую». И в каждой из них трудно выделить формы, которые обычно называют «примитивными». Греческий миф представляет собой более или менее сложное творение, поскольку осмысление его началось очень рано, что привело к появлению бесконечных интерпретаций.

Нет сомнений, что такой эпический цикл, как повествование о войне между ахейцами и фригийцами из Трои, имеет историческую основу. Произведенные на месте предполагаемого местонахождения Трои раскопки убедительно доказали, что троянская цивилизация действительно существовала: на холме Гиссарлык было обнаружено несколько городов, последовательно сменявших

друг друга, и по крайней мере один из них был разрушен вследствие нападения извне. Но эта изначальная основа — борьба фригийского города с пришедшими с Запада захватчиками — вскоре усложнилась. В некотором смысле она подверглась фрагментации, распавшись на эпизоды, каждый из которых «оброс» дополнениями и пояснениями. Например, участвовавшие в войне армии были разделены на отдельные контингенты со своим реальным или предполагаемым умонастроением в зависимости от традиции, связывающей их с тем или иным городом. Их участие в войне получало оправдание в отдельном повествовании, генеалогии подвергались трансформации или попросту выдумывались. Короче говоря, постепенно формирующийся «цикл» становился настоящим компендиумом, отражающим определенное состояние данной цивилизации. Но на этом творчество не закончилось. Нужно было найти предлог для войны. С этой целью придумали похищение женщины, и выбор пал на Елену, которая изначально была, скорее всего, богиней и, вероятно, доэллинической — божеством деревьев, луны, моряков (в точности никто не знает). Ахейские завоеватели «понижили» ее до статуса героини. Тогда же Елена обрела генеалогию, сблизившую ее со знатнейшими микенскими родами. История ее брака с Менелаем (похоже, культ Елены оказался особенно живучим в Лаконии) объясняет сразу два обстоятельства: почему она не осталась в Арголиде и почему столь незначительное событие, как ее похищение, вызвало такую ярость, что на виновника ополчились все великие роды и все города. Именно отсюда возник эпизод с клятвой женихов, которой оказалась связанной вся ахейская знать.

При дальнейшем развитии цикла появились другие проблемы. Почему осажденный город так долго сопротивлялся? И что принесло успех осаждавшим? Возможен такой ответ: судьба могла даровать победу грекам при соблюдении определенных условий, о которых они узнавали постепенно. Тогда появляется Гелен, сын Приама, обученный самим Аполлоном искусству прорицания: именно он открыл ахейцам, как уничтожить его родной город. Подобное предательство нуждалось в объяснениях. Оказывается, Гелена обидели троянцы. После смерти Париса он хотел жениться на Елене, но предпочтение было отдано Деифобу. Раздосадованный Гелен удалился в горы, где был схвачен ахейским отрядом, и не стал

слишком упорствовать, отвечая на вопросы врагов. Мы видим, как почти на наших глазах совершается творческая работа воображения, которое само создает трудности и само преодолевает их, прибегая большей частью к уже готовым решениям, содержащимся в сказочном фольклорном наследии.

С этими элементами фольклора мы сталкиваемся повсюду — не только в героических циклах, но и в мифах о богах: история Гермеса, который украл быков своего брата и увел их за хвосты, чтобы сбить с толку погоню, повторяет хорошо известный сюжет народной сказки. Ту же хитрость использует разбойник Как, похитивший у Геракла часть стада Гериона. Именно эти детали, переходящие из легенды в легенду, делают их похожими друг на друга. Ариадна, брошенная Тесеем на берегу Наксоса, неизбежно напоминает о Мееде, преданной Ясоном в Коринфе. Сюжет идентичен и в том, и в другом случае. Обе девушки спасают — из любви — молодого чужестранца, который явился как враг. Они помогают ему, восставая против собственного отца, и в благодарность просят одного — стать его возлюбленной. Подобная история произошла и с Комето, дочерью царя Птерелая, которая из любви к Амфитриону вырвала у отца золотой волос, делавший его неуязвимым. Таким же было преступление влюбившейся в Миноса Скиллы, дочери мегарского царя Ниса, и Тарпеи в Риме, выдавшей красавцу Тацию тайну подземного хода в крепость, которую оборонял ее отец. Все они принадлежат к репертуару «сказок-кормилиц», питающих мифы. Есть еще сюжет о змее или чудовище, охраняющем пещеру или сад, где спрятаны сокровища: золотые яблоки Гесперид, золотое руно колхидского барана. Известны и другие сокровища, под которыми, скорее всего, подразумевается похищенное и укрытое где-то далеко на Востоке золото радуги. Есть также сюжеты о детях, брошенных и спасенных дикими зверями: сын Геракла Телеф и его лань; сын Аполлона и герой, целитель Асклепий, вскормленный козой; Кикн и его лебедь; и многие другие — вплоть до Ромула и Рема, выращенных волчицей у подножия Палатинского холма.

Народные сказки делают миф более ярким, но полностью его не объясняют. Всегда присутствует другой элемент, на основе которого возникают варианты и интерпретации. Это историческое событие — например в троянском цикле; географические

реалии — в легенде об аргонавтах, поскольку большая часть их опасного путешествия призвана объяснить существование святилищ Афины (или отождествленных с нею богинь) во всех странах, расположенных вокруг Средиземноморского бассейна. Сходными причинами обусловлены «странствия» Энея по островам Эгейского моря и в Сицилии, где находятся святилища Афродиты, которые мог основать только он. Значительное число *Возвращений*, вероятно, возникло из желания истолковать многочисленные географические омонимы: предполагалось, что каждый из городов, именуемых *Троя* (их было немало в самой Италии — от Венеции до Латия), был заложен троянскими колонистами или пленниками, которых захватили ахейские вожди либо прибило бурей к этим удаленным берегам. Фольклорный сюжет — изнуренные бесконечным плаванием пленницы сжигают корабль — служил дополнительным пояснением, и именно так возникли многие мифы об основании городов. Современному интерпретатору остается объяснить омонимию, которая часто является единственным свидетельством существования древнего племени или миграции, получившим в мифе символическое истолкование.

В других случаях в основе мифов лежит какая-нибудь культовая особенность. Заслуживает внимания тот факт, что великой богиней Аргоса была Гера, и имя Геракла, несомненно, является производным от имени богини. Геракл в полном смысле «слуга» Геры, и если в микенском Пелопоннесе аргосская Гера в самом деле была также «владычицей зверей», то весьма примечательно, что первые — и, очевидно, наиболее ранние — подвиги, приписываемые этому герою, относятся к укрощению зверей и совершаются только в Пелопоннесе. Здесь смутно угадывается аргосский *hiéros logos**, жреческий рассказ, к которому постепенно добавились другие элементы: и подлинно исторические, и чисто фольклорные.

Все вышесказанное можно отнести к «предыстории» мифов. Но мы видим, что мифические фигуры очень рано стали своеобразной реальностью, *личностями*. Одновременно миф, преобразившийся в эпопею или «роман», насыщается размышлениями о мире и становится исключительно значимой формой челове-

* Слово о герое (*греч.*).

ского опыта. Ахилл, Агамемнон, Елена как мифические персонажи, вероятно, были известны еще до первого варианта троянского цикла. Однако свое истинное существование они обрели только в рамках их великой драмы. Так, одной из заслуг Гомера было то, что он наделил Ахилла характером, который отныне принадлежал лишь этому герою. Ахилл — прежде всего воин. В самом начале он должен был сделать выбор между долгим и спокойным существованием и короткой, но славной жизнью героя. Он не стал колебаться, и его личность определяется этим добровольным выбором. Он знает, что умрет молодым, но сознает свою значимость. Ему известна его судьба, и он живет ради бессмертия. Из-за своей гордости и уверенности, что «ему должны воздать по заслугам», он восстает против произвола Агамемнона и, отказавшись сражаться, подвергает опасности всю греческую армию. Ему присуща юношеская жестокость, но также и нежность — он забывает об оскорблении в стремлении отомстить за гибель Патрокла. Со всей беспощадностью он способен надругаться над трупом Гектора, — и он же плачет, когда Приам идет на величайшее унижение, умоляя отдать ему тело сына. Таким воспел Ахилла Гомер. Его жизнь стала источником вдохновения для всей античной эпохи: его примеру будут следовать Александр и Цезарь, которые совершат жертвенные возлияния над могилой гомеровского героя.

Однако Гомер в своих поэмах и авторы эпических песнопений в целом больше внимания уделяли действию, а не психологии персонажей. Психология *обусловлена* действием, как функции и сама природа каждого божества *обусловлены* теми эпизодами, в которых они принимают участие. В своих размышлениях эпический поэт никогда не пытался освободиться от мифа или легенды, чтобы предоставить персонажам возможность жить собственной жизнью. Интересно, что Гомер крайне редко дает нравственную оценку. Он стоит над схваткой и проявляет антипатию только к одному герою — Аяксу, сыну Оилея, хулителю богов, который погибает у Кафарейского мыса с кощунственными речами на устах. Улисс принимается им безоговорочно. Самые подлые его хитрости, предательство, ложь описываются с таким же одобрением, как и воинские подвиги: обе стороны его деятельности признаются законными. Лишь позднее, с рождением софистики — примерно в конце VI в. до н. э., — возникнут проблемы

этического порядка. Тогда герои легенд будут подвергнуты нравственному суду. Встанет вопрос, имел ли право Улисс погубить с помощью клеветы и лжесвидетельства Паламеда за то, что последний вынудил его — против воли — принять участие в троянской войне. Мифы превратятся в кладезь назидательных примеров, и софист Продик создаст свою знаменитую апологию *Геракла на распутье*, где опишет отрочество героя, стоящего перед выбором между пороком и добродетелью. Миф — в форме эпического повествования — станет наилучшим средством нравственного воспитания. В школах классической Греции дети с самого раннего возраста заучивают наизусть гомеровские поэмы, а учитель извлекает из них поучения и предписания. Для многих поколений Гомер был прежде всего «наставником в размышлениях». Известно, какие усилия прилагал Платон, чтобы порвать с этой традицией и методикой, ибо мифы и эпические поэты развращают мысль. Поэты будут изгнаны из его идеального города, так как насаждаемые ими «истины» не поддаются контролю строгого разума и вызывают к сердцу, к человеческим страстям. Но Платон не преуспел в своих намерениях, и вплоть до конца античной эпохи детей будут знакомить с мифами и приобщать к чтению эпических и трагических поэтов.

Рождение трагедии приводит к новому подходу к мифам. Трагедия — это уже не повествование, а нечто вроде медитации на тему определенного эпизода. Сначала такие медитации были преимущественно лирическими: мы знаем, как в своей основе близки дифирамб, трагедия и торжественные песнопения. Но если эпопея описывает действия, то лирические песнопения статичны. И именно таковой является самая типичная для Эсхила трагедия — *Прикованный Прометей*. Вся трилогия — это осмысление (можно даже сказать, возвеличивание) тайны Зевса. Трактовке Гесиода, который показывал Зевса победителем, а Прометея — побежденным, как были побеждены все титаны и прочие первозданные стихии, Эсхил противопоставляет идею примирения. Триумф Зевса не станет окончательным, если бог не вернет тех, кого он исторг из мира. В противном случае он будет всего лишь третьим — после Урана и Кроноса — верховным владыкой, и над ним всегда будет тяготеть та же угроза. Эсхил ставит проблему теологического порядка. Суть ее в том, чтобы раскрыть условия, которые обеспечат упрочение

власти Зевса. И вся трилогия представляет собой драму «посредничества»: Прометей, который был посредником между первозданными стихиями и людьми (когда похитил для них огонь с неба), становится также посредником между этими стихиями и поколением олимпийцев, когда сообщает Зевсу о предсказании Геи, что «рожденный от Фетиды» сын неизбежно превзойдет своего отца — и тем самым помогает богу избежать союза, последствиями которого распорядились бы уже только судьбы. Тогда Зевс соглашается освободить Кроноса и титанов из темницы Тартара: он переносит их в Элизиум, на острова Блаженных, где они вновь обретают свое царство в умиротворенной Вселенной. Жестокие схватки древних космогоний, где торжествовала грубая сила, отныне ушли в прошлое. Человеческое осмысление «гуманизирует» богов. У Эсхила — как и у Пиндара — миф становится ярко выраженным воплощением надежды и идеала. Нам не следует задаваться вопросом, был ли Эсхил *убежден* в божественности Зевса и в самом его существовании. Подобный вопрос не имеет смысла. С помощью мифа творится поэтическая вселенная: он предоставляет материал, который поэт осмысливает по-своему, сообразно собственному пониманию истины. Из того же цикла о Прометее Гесиод создал историю, полную безысходности. В его глазах Прометей навсегда разлучил человека с божеством. Его поступок — нечто вроде «первородного греха» во Вселенной, он глубочайшим образом извратил условия человеческого существования. В глазах Эсхила он, напротив, предстает универсальным спасителем, и посвященная ему трилогия созвучна Евангелию.

Авторы трагедий, включавшие эпизоды героических циклов, столкнулись с аналогичными проблемами. Увлеченный своим повествованием эпический поэт совершенно не задумывается о правдоподобии. Он безоговорочно воспринимает такие ситуации, которые оказываются совершенно невозможными, если представить их в исполнении реально действующих лиц. Из цикла о Геракле в *Илиаде* упоминается Филоктет. Этот герой, сын малийского царя Пеанта, оказал последнюю услугу Гераклу, поджег погребальный костер на вершине горы Эта. В награду он получил лук и не знающие промаха стрелы, превратившись тем самым в своеобразного «преемника» и мистического наследника Геракла. Из второй песни *Илиады* мы узнаем, что Филоктет был

в числе вождей, собравшихся в Авлиде. Он отправился туда вместе с Атридами и их спутниками, но на маленьком острове Хриса близ Лемноса, где ахейские вожди должны были совершить жертвоприношение, его ужалила змея. Рана воспалилась, причиняя неслыханные страдания мучающемуся от боли Филоктету, от нее исходило сильнейшее зловоние. Филоктет стал обузой для ахейской армии, и, по совету Улисса, его оставили на острове. Однако, добавляет Гомер, ахейцам «очень скоро придется вспомнить о Филоктете». И действительно, как мы уже знаем, прорицатель Гелен открыл ахейцам, что одним из условий их победы является оружие Геракла. Эпические поэты Лесхес и Арктиной, воспевшие последние события войны, кратко сообщают, что тогда Диомед отправился за Филоктетом и без особого труда привез его в Троаду, тогда как Улисс поехал в Скирос и вернулся оттуда с сыном Ахилла Неоптолемом, присутствие которого было столь же необходимо, как и обладание оружием Геракла. В эпопее все это кажется легким делом. Но если вдуматься, как мог Филоктет, брошенный без всякой жалости в одиночестве на малолюдном острове, преданный товарищами по оружию, выполнить их просьбу и прийти им на помощь, чтобы они одержали победу, плодами которой сами же и воспользовались бы? Неужели он так просто дал согласие? Ведь от него, изгнанника, зависела судьба ахейцев, и драма возникает именно из этой уникальной ситуации: волею судеб участь всего войска теперь зависит от того, кого оно так трусливо покинуло. В древнем эпическом рассказе неожиданно возникает конфликт, разрешить который способна лишь душа и воля одного человека — персонажа трагедии.

Эсхил, Софокл и Еврипид настолько хорошо это понимали (все трое создали свои трагедии под названием *Филоктет*), что каждый из них изобразил Улисса посланцем, призванным передать герою просьбу Атридов. Так сошлись лицом к лицу два врага: тот, кто более всего был виновен в предательстве, и жертва этого предательства. Драматурги трактовали данный сюжет сообразно особенностям своего гения. Эсхил, как обычно, не слишком заботился о правдоподобию деталей. Еврипид придумал троянское посольство, прибывшее на Лемнос одновременно с Улиссом, и продемонстрировал виртуозное мастерство, показывая спор между

посланцем ахейцев и троянцами — спор, в котором Филоктет выступает и судьей, и главной ставкой. Софокл же перевел действие в другой план, введя новый персонаж, — Неоптолема. Драма достигла кульминации именно в душе этого юноши — достойного сына Ахилла, который, подобно своему отцу, не чужд жалости, но превыше всего ставит справедливость и честь. Патриотизм, государственная польза, сострадание поочередно берут верх, и Филоктет не отдал бы оружие, если бы не появился Геракл, приказавший старому другу отправиться в Трою, чтобы исполнилась воля судеб. Мы видим, что и в трагедии Софокла (единственной, которая дошла до нас целиком) легенда облагораживается, и это прекрасный пример того, как изменяется мифологический сюжет в трактовке эпических авторов.

Однако было бы ошибкой считать, что традиционный материал служит лишь предлогом для размышлений философа или же простым примером для нравственного поучения. Мифы даже на сцене сохраняют изначальную величественную религиозную атмосферу, столь характерную для трагедии. Хотя облагороженный трагический герой испытывает те же страсти и муки, что и простые люди, он по-прежнему живет в особом мире, где все более величественно, более трагично и во всех смыслах «назидательно». Эдип уже не только представитель проклятого рода, одно из звеньев в бесконечной цепи катастроф, обрушившихся на потомков Лая. Он становится незабываемой невинной жертвой, павшей под ударами судьбы. Это драма человеческой воли, бессильной перед уничтожающей мощью Мирового порядка. Одновременно это пример вознагражденного самоотречения: Эдип добровольно отказался от власти, любви родных и даже лишил себя зрения, но, покинув родину, он в одиночестве своем получает поддержку Антигоны, а во мраке слепоты — примирение с богами. Проклятый роком и навлекший бедствия на Фивы, он превращается в Колоне в благодетельного героя-покровителя: страдания и покорность воле богов приносят больше, чем бесплодный мятеж. Чтобы выразить это, Софоклу пришлось трансформировать легенду, изъять отдельные эпизоды или версии, несовместимые с описанным им уникальным испытанием. В его руках миф обрел форму: из вязкой глины традиционных сказаний он вылепил бессмертный образ Эдипа.

Следствием этой «литературной» (но также нравственной и гуманистической в лучшем смысле слова) обработки стало радикальное преобразование легенд. Из тени внезапно вышли персонажи, до сей поры незаметные. Ифигения — в эпосе просто принесенная в Авлиде в жертву — получает в трагедии новую роль. С ее именем связан целый цикл, материалом для которого как и прежде являются фольклорные или культурные традиции. Мы видим ее в Тавриде, затем снова в Пелопоннесе, где жестокие ритуалы Артемиды Спартанской возникали будто бы вследствие ее появления в Латии, в лесу Неми — там она становится жрицей Дианы Лесной. Историю мифов нельзя представлять в виде непрерывной эволюции, поскольку каждый миф имеет свое происхождение, проходит через эпическую и трагическую, а в некоторых случаях философскую, или «софистическую», стадии. Напротив, воздействие одной формы на другую происходит постоянно. Особую значимость троянского цикла, несомненно, можно объяснить живучестью местных традиций, связанных с Еленой, Орестом, Диомедом, Энеем и другими. Это главным образом относится к легендам, укоренившимся в Италии, в частности на юге, где мы находим следы присутствия троянских героев, хотя и не знаем, как они туда попали. Вероятно, оно отражает какие-то древние миграции или колонизацию; гораздо чаще речь идет об обычной ассимиляции, когда местная традиция сливается с троянским циклом — более популярным и авторитетным.

Таким образом, изначально эллинские мифы мало-помалу распространились по всему Средиземноморью. Благодаря своей пластичности они проникали повсюду. Греки создали миф, объясняющий поклонение богам-животным в Египте. Это случилось в то время, когда Тифон преследовал Зевса, а все остальные олимпийцы (за исключением Афины) пришли в такой ужас, что бежали в песчаную пустыню Верхнего Египта. Чтобы лучше спрятаться, они приняли обличья животных и птиц: Гермес превратился в собаку, Аполлон — в ибиса и т. д. Легенда об Исиде также постепенно трансформировалась в миф о любви Ио и Зевса. Обратившись в телку, Ио спряталась на берегу Нила, где ей поклонялись в этом образе; рассказывали, что от ее сына и бога реки Нил Эпафа ведут происхождение египетские фараоны, а также род Даная, завоевателя Пелопоннеса, род Кадма и династия сирийских царей. После

походов Александра и позднее, с возникновением Римской империи, все мифические и религиозные понятия античного мира стали подгоняться под утвердившуюся в эллинской традиции форму. Например, из греческих и латинских источников мы можем почерпнуть сведения о религии кельтов или германцев лишь в «оболочке» классической мифологии. Это относится и к Риму: современные историки прилагают массу усилий, чтобы снять с божеств и легенд налет эллинизма, выделив из искусственных творений, созданных по греческому образцу, изначальные представления о богах.

Когда с III в. до н. э. в греческом мышлении начала доминировать философия, мифы подверглись такой же трансформации. Мы уже говорили, как двумя веками раньше их использовали софисты. Теперь к ним обращаются вновь, но осмысливают иначе. Например, стоики пытаются найти в них объяснение природы мира. Они воспринимают мифы как некую обманчивую и символическую форму, за которой скрываются рациональные истины. Зевс больше не завоеватель, не победитель титанов. Это абстрактный Разум, первопричина и завершение, Существо в самом себе, и мифические эпизоды его цикла рассматриваются лишь как диалектические моменты универсального становления мира. Поскольку философия стоицизма все больше и больше склонялась к монотеистической концепции, значение Зевса увеличивается за счет других божеств. Для подтверждения своих идей философы прибегают к фантастической этимологии. Если Зевс — это Свет, то его спутница Гера — Воздух. И стоики в своей физике объясняют, каким образом соединение Света (т. е. Огня-Творца) с Воздухом порождает жизнь. По их мнению, мифология представляет собой огромную «криптограмму вещественного мира», которую должны расшифровать философы.

В этом пункте философия совпадала с мистическими доктринами, также пытавшимися обнаружить в мифах тайную истину. Так, на погребальных памятниках римской эпохи часто встречаются наряду с изображением усопшего фигуры сирен и муз, или Эндимиона — пастуха, которого влюбленная в него Селена (Луна) погрузила в вечный сон. Все эти образы выражают веру в будущую жизнь. Музы символизируют гармонию мира, где обитают Блаженные, сирены — божественную песнь, чарующую

мелодию. Древний миф об Улиссе давно забыт. Из злых птиц сирены превратились в вестниц надежды. На традиционный сюжет легенды накладываются астрологические предсказания. Эндимион призван напомнить нам, что Луна — местопребывание душ, освобожденных от плоти. Его история — это символ наивысшего счастья, какое только может выпасть на долю смертного, который незаметно для самого себя, без смертных мук, обретает вечное блаженство.

Но символической и мистической экзегезой жизнь мифов в эпоху позднего эллинизма не исчерпывается. Для скептиков, менее восприимчивых к красоте этих легенд, самым поразительным было постоянное присутствие в них сверхъестественных явлений. И они задавали на первый взгляд правомерный вопрос: каким образом могли появиться на свет столь странные верования? Было предложено следующее объяснение: мифы в искаженном виде отражают события обыденной жизни. В них говорится, что Персей освободил юную девушку Андромеду, убив чудовище, которому она предназначалась в жертву. Разве не разумнее предположить, что это история юноши, спасшего свою невесту в тот момент, когда на нее напали высадившиеся на берег пираты? Пиратский корабль назывался *Чудовище* или *Кит* — отсюда и возникла эта любопытная легенда. Или рассказывают, что Геракл победил лернейскую гидру, у которой вновь отрастали отрубленные головы. Вероятно, герою было поручено осушить чумное болото (действительно существовавшее в окрестностях Лерны), но многочисленные мелкие источники делали тщетной его работу. И так далее, и тому подобное. Малоизвестный писатель Палефат оставил нам целый трактат, содержащий рационалистические толкования мифов. Естественно, все это игра ума. Легенды никогда не рождались подобным образом, и представление, будто в мифах так по-детски искажалась реальность, крайне их обедняет. Тем не менее похожих взглядов придерживаются и рационалистические философы XVIII в. *История оракулов* Фонтенеля по духу не слишком далека от главного положения Палефата.

Еще одна, близкая к предыдущей, тенденция появилась в конце IV в. до н. э. В это время философ по имени Эвгемер написал пространный роман, воспринятый как откровение об истинной природе богов и героев. По его мнению, это были обожествленные

смертные — в частности добродетельные цари, которым воздали эту честь благодарные подданные. Как и Палефат, Эвгемер стремился «рационализировать» мифы, убрав «оболочку» чудесного. Эта доктрина имела большой успех. Например, эпикурейцы, отрицавшие вмешательство богов в деятельность человека, черпали в ней примеры этического толкования мифов. Триптолем был «первым сеятелем», в силу чего и заслужил вечную славу. Гефест был первым кузнецом. Таким образом, мир легенд сокращался до чисто человеческих пропорций, а чудесное вообще изгонялось. Подобный подход казался еще более соблазнительным в силу того, что в определенных случаях он соответствовал истине. В легенде говорилось, что Агамемнон правил в Микенах; и в Арголиде действительно существовал культ Агамемнона, в Спарте — культ Менелая и культ Елены, поэтому эвгемеризм воспринимался как обобщение реальных и достоверных фактов. И никому тогда не приходило в голову, что их можно «прочесть» иначе: герой обязан своим рождением ранее возникшему культу и появился на свет в результате слияния «демона» с историческим персонажем. Всем было достаточно того, что внешние обстоятельства подтверждали исходный тезис, следствием которого, однако, стало уничтожение языческой «религии», — неожиданный подарок для охотно принявших его христианских писателей, которые стремились доказать, что, с точки зрения самих язычников, их боги — не более чем самозванцы и узурпаторы. Так великий порыв к рационализации мифов сначала умертвил их жизненную субстанцию, а затем лишил права на существование. Эвгемеризм, невзирая на все его соблазны, был не чем иным, как отрицанием самого мифологического мышления.

Глава 6

Мифы и современная наука

Лишенные сокровенной истины, мифы по-прежнему остаются неразрешимой загадкой. Как могло случиться, что люди уверовали в такие «вздорные» истории? И как вообще можно было их придумывать? Мы уже видели, что сами древние пытались найти мифам какое-то «объяснение». Предложенные ими толкования нас никоим образом не удовлетворяют. Кроме того, исходя из научного мышления, мы не допускаем, что языческие боги были «дьявольской» выдумкой злокозненных умов — тех, которые, по словам комментаторов Плутарха, оплакивали «смерть Великого Пана», когда при Августе новый закон пришел на смену старому. Западные философы XVIII в. считали, что человеческое воображение, не просвещенное Разумом, способно на любые безумства, но повторение этого тезиса ведет лишь к отрицанию проблемы и опасной недооценке «функции безумия», которая реально существовала и также нуждается в объяснении. Только в XIX в. к античной мифологии начинают относиться серьезно — как к объекту познания и анализа.

Обновление происходит в форме, которая теперь может вызвать улыбку, но которая в свое время стала настоящей методологической революцией, оказавшей огромное влияние на все самые современные теории. Экзегетика мифов была выведена из традиционной колеи великим лингвистом Ф. Максом Мюллером. Специализирующийся на изучении санскритских стихотворений

Мюллер обнаружил первобытные верования и мифы в древнейшей индийской литературе, в частности в *Ведах*, и решил, что изначально божества представляли собой лишь имена, данные природным стихиям. По его убеждению, «первобытные люди», пораженные явлениями природы, начали давать им названия, которые мало-помалу персонифицировались, — по тогдашним представлениям, «первобытное» мышление обладало лишь очень ограниченной способностью к абстракции. Таким образом, жизнь вселенной постепенно *драматизировалась*. Макс Мюллер сделал попытку представить этот процесс в деталях: поскольку свет солнца является, по сути, источником жизни и любой деятельности, все «солярные» феномены получили в его концепции первостепенное значение. Борьба Зевса (в имени которого присутствует корень, означающий «день») с титанами олицетворяет ежедневную драму и победу света над мраком. Чудовищная сила гигантов символизирует сумрак ночи, не имеющей определенных контуров. Тифон — это буря. Рожденная Зевсом Афина — девственный свет занимающегося дня. Гефест — кузнец, проломивший голову Зевса, — не кто иной, как восходящее солнце, подобное диску из раскаленного железа, который выходит из божественной кузницы. Геракл также стал героем солярного мифа. Двенадцать подвигов — это двенадцать «знаков» Зодиака, двенадцать этапов годового цикла солнечного светила. Путем подобных сближений — часто с помощью весьма ненадежной этимологии — вся мифология в конечном счете «усохла» до размышлений о различных погодных катаклизмах.

Разумеется, концепция Макса Мюллера слишком проста, и сейчас уже доказано, что мифы — и тем более легендарные циклы — не появляются на свет вследствие «болезни языка». Более того, аллегорические интерпретации, связывающие мифы с астральными или метеорологическими феноменами, весьма далеки от первобытной эпохи. Все они исходят из довольно поздних умозрительных толкований. Римский бог Янус стал воплощением годового цикла только под влиянием пифагорейцев — и произошло это не раньше I в. до н. э., хотя сам бог и легенды о нем существовали с давних времен. Можно догадаться, что в религии египтян миф об Осирисе и Исиде — образцовый солярный миф — в своей канонической форме не был «первобытным», поскольку в нем заключена теология, разработанная на протяжении веков жрецами.

В силу этих, равно как и других причин (ненадежность этимологий Макса Мюллера, возврат к истинному определению места санскритских языков и стихотворений в истории «индоевропейских» народов, более точный анализ философских течений и обществ, в которых мифическая функция еще не изжила себя) лингвистическая теория мифов в наше время уже не применяется.

Вместе с тем она имеет полное право на нашу признательность. Заслуги Макса Мюллера неоспоримы: именно он вывел дискуссию за рамки чисто «классической» мифологии и прибег — хотя и в спорной форме — к сравнению ее с другими мифологиями; равным образом он указал на значение «игры слов» и языка в целом для формирования этих легенд.

Наступление нового этапа в экзегетике мифов связано с работами Й.В.Б. Маннхардта и Дж. Фрейзера. На сей раз речь идет о том, чтобы увидеть рождение мифов в настоящем — на наших глазах. Для этого достаточно обратиться к обществам, которые сохранили способность создавать легенды и продолжают это делать в повседневной жизни. Так возник «компаративный метод». Он основан на тезисе, что проявления человеческого духа идентичны независимо от народа и расы. Греческие или римские мифы помогают пролить свет на полинезийские или легенды племени банту. И те и другие отвечают коренным потребностям человеческого мышления: так, с точки зрения Фрейзера, к их числу относятся вера людей в бессмертие и отрицание смерти. Для «первобытного» человека смерть — всегда «несчастный случай», и ее можно избежать, поскольку она вызвана вмешательством злонамеренных сил. На этой основе возникли обряды, цель которых — укрепить жизненные силы и подавить враждебные. Для подтверждения своей концепции Фрейзер избрал латинские ритуалы: в Неми близ Рима существовал священный лес, где царила богиня Диана. Жрец этого святилища носил имя Царя леса: согласно обычаю, любой мог попытаться проникнуть в лес и, убив жреца, занять его место. Фрейзер считал, что Царь леса — это воплощение Юпитера, «божество дуба и грома», которого не оберегали от насильственной смерти из опасения, что старость или болезнь — иными словами, любая физическая немощь — ослабят его жизненный дух. «Слабый» жрец (а немощь его проявлялась в том, что он погибал от руки сильного

и молодого человека) представлял опасность для всех. И Фрейзер последовательно показывает, как в тех или иных легендах, описывающих испытания царей, человеческие жертвоприношения (например, четвергование царя Ликурга по приказу Диониса или же наказание Астидамии, части тела которой разбросали по всему Иолку) и чуть ли не антропофагию, о чем свидетельствуют мифы о Фиесте и о Пелопе, сохраняются очень четкие воспоминания о совершенно реальных обычаях. Все легенды о брошенных детях имеют соответствия в Америке или Африке, где «первенец» попросту объявлялся вне закона. Если оставить его в живых, он будет представлять угрозу не только существованию своего отца — особенно когда последний является вождем племени, — но и всей деревни. Это будто бы и составляет ядро многих легендарных историй, в которых нашел отражение обычай, утерявший смысл и подвергшийся трансформации (действительно для многих «первобытных» народов единственным объяснением обряда является утверждение, что «так поступали предки»), но оставшийся в народной памяти в форме мифа. История Эдипа представляет собой довольно убедительную иллюстрацию положений Фрейзера: рожденного вопреки запрету оракула Эдипа следует умертвить — спасенный по воле случая, он становится угрозой не только для своего отца (которого в конечном счете убивает), но и для всего города Фивы, навлекая на него самим фактом своего существования всевозможные бедствия. Обычаем приносить в жертву первенцев царских семей Фрейзер объясняется миф о Фриксе и его сестре Гелле, который греческие поэты положили в основу цикла об аргонавтах: поразившая одну из областей Фессалии засуха прекратится лишь после жертвоприношения обоих детей царя Афаманта. Дети спасаются с помощью барана с золотой шерстью. Однако позже пораженный безумием Афамант убил Леарха — своего ребенка от другого брака, а его жена бросилась со вторым сыном, Миликертом, в море. И в историческую эпоху среди потомков Афаманта сохранился обычай, согласно которому старшему сыну царя было под страхом смерти запрещено входить в «пританей» города. Все эти факты подтверждают: легенда об Афаманте и угроза, нависшая над старшими сыновьями его далеких потомков, свидетельствуют о том, что существующему в этой фессалийской области обычаю следовали и во многих других странах. Греция больше

не воспринимается как исключение в истории человеческого духа — она подчинялась общим законам.

Это очень важный вывод: греческие мифы появились отнюдь не вследствие какого-то непонятного чуда. Вслед за Фрейзером исследователи фольклора, изучавшие не только обряды и народные легенды «первобытных» племен, но также их реликтовые и более развитые формы, сохранившиеся в самых «цивилизованных» на первый взгляд странах, выявили несколько главных тем, вокруг которых обычно возникают мифологические циклы: ритуалы «перехода» из одного социального состояния в другое, инициации, погребальные ритуалы, заклинания дождя, молитвы о плодородии и т. д. Благодаря этому методу удалось воссоздать основу или, если угодно, формулы, определяющие тот или иной тип легенды. Такая классификация представляет собой несомненный прогресс и в определенном смысле помогает верному «объяснению» мифа. Но она не может полностью нас удовлетворить, поскольку основана на сближении очень разных ареалов; ее приверженцы даже демонстрируют нечто вроде кокетства, стараясь отыскать аналогии между обществами, максимально далекими друг от друга. Но эта похожесть часто выглядит случайной и надуманной. Колонна с двумя ликами на острове Суринам, в сущности, не может помочь нам уяснить природу и цикл римского бога Януса. И в том и в другом случае речь идет о двуликом существе — вернее, об изображении существа с двумя ликами, глядящими в разные стороны. Но что из этого следует? Более того, представленные таким образом фольклорные темы в силу своей обобщенности выглядят схемой, неясной и почти полой формой, из которой ускользает суть греческого мифа. Вывод, что загадки, заданные Сфинксом Эдипу, принадлежат к хорошо известному виду испытания, через которое должен пройти царь прежде, чем получить власть, означает несомненный прогресс, однако ничего не дает для понимания того, какой смысл вкладывали в данную легенду сами греки. При исследовании общих черт теряется суть — индивидуальный и уникальный характер каждой легенды.

Именно по этой причине несколько десятилетий назад появился новый метод, приверженцы которого именуют его также «компаративным», но в другом смысле, нежели метод Маннхардта и Фрейзера, получивший название «социологического». Самым

авторитетным представителем этой школы является французский ученый Ж. Дюмезиль, труды которого позволили прояснить многие эпизоды в легендах классической мифологии. Эта школа считает, что нельзя сравнивать все области без каких бы то ни было предварительных условий: например, проводить аналогии между мифами лапландскими и эллинскими или римскими. Для начала следует выявить связи внутри «индоевропейского» ареала, иными словами, сравнению подлежат цивилизации, чье несомненное родство установлено посредством лингвистического анализа. С некоторыми оговорками можно проводить аналогии между индийскими *Ведами* и легендами галлов или германцев, так как эти народы говорят на языках, происшедших от общего «индоевропейского» языка, который существовал в очень давние времена. Мифология каждого из этих народов — продукт эволюции, начавшейся из одной исходной точки, т. е. единого комплекса верований и ритуалов. Дело ученого — попытаться обнаружить это общее наследие в локальных вариантах.

Использование этого метода, как правило, оправданно, а полученные результаты — очень убедительны. Так, Ж. Дюмезиль в одном из своих первых исследований доказал, что во всех «индоевропейских» ареалах сохраняется традиция, связанная с приготовлением и употреблением «напитка бессмертия». Вокруг нее сформировались настоящие *циклы амброзии*, упоминания о которой можно обнаружить как в *Ведах*, так и в иранской *Авесте* или *Теогонии* Гесиода. «Ящик» или, скорее, «сундук» Пандоры, видимо, представляет собой эллинскую версию гигантского чана для варки пива, известного в германских версиях этого сказания. В каждой стране изначальная легенда развивалась и преображалась в соответствии с особенностями народа, но за всеми вариантами скрываются ритуалы и образ мышления, характерные для «общей индоевропейской» стадии.

Продолжая свои исследования, Ж. Дюмезиль показал также, что римские верования, относящиеся к культу Юпитера, и так называемые истории о Горации, победителе Куриациев, или же о царе Сервии можно понять, только ознакомившись с социальными установлениями, существовавшими значительно раньше, чем появились на свет город Рим и римский народ. В частности, легенда о Горации представляет собой фантазию на тему обряда инициации —

испытаний, которые должен выдержать молодой воин, чтобы войти в социальную группу, где ему положено быть по возрасту.

Вместе с тем, несмотря на бесспорные успехи, применение этого метода, похоже, затруднительно, когда речь идет об объяснении эллинских мифов. Здесь аналогии более отдаленные и менее ясные, как будто ожидаемую преемственность нарушали какие-то посторонние факторы. Действительно создается впечатление, что «индоевропейская» традиция не вмещает все элементы, содержащиеся в греческих мифах: слишком много различных воздействий испытали в очень давние времена народы бассейна Эгейского моря, поэтому в результате не мог не возникнуть очень сложный синтез культур, основа которого, судя по всему, чужда «индоевропейскому» миру. Мы несколько раз упоминали об «эгейском» или доэллинском происхождении того или иного мифа, того или иного героя. Свой вклад внесли семитские страны. Не вызывает сомнений и влияние Египта. Размотать такой клубок нелегко: у Геракла есть ахейские черты, но одновременно прослеживаются заимствования у азиатского героя Гильгамеша — новый компаративный метод, доведенный до логического конца, также может привести к утрате мифом индивидуальности. Подобно всем попыткам детально описать историческую эволюцию того или иного явления, основанные на ненадежных, малоизвестных и порой даже предполагаемых фактах реконструкции представляют собой вероятную, но отнюдь не достоверную схему.

Наконец, мифы вызвали интерес философов или точнее современных психологов, пытающихся раскрыть их смысл. Некоторые «психоаналитики» считают, что именно в мифе сокрыты различного рода сублимации и символы. Мифология как бы отражает «подсознание» античных народов, их устремления и страхи — все, что с отвращением отвергает их мораль. Действительно, в мифах описывается так много аморальных поступков, случаев инцеста и убийств, что остался бы доволен даже самый смелый из учеников Фрейда. Не имеет значения, что все эти истории произошли задолго до того, как были установлены нравственные нормы, категорически запрещающие подобные деяния. Они в любом случае показывают состояние человеческой души, чьи кошмары и грезы обрели свою форму в соответствующих мифах.

Психоаналитическое исследование мифов стимулирует научный поиск, и заслугой его можно считать то, что мифы оживают и становятся актуальными. Кто не слышал об Эдиповом комплексе или о синдроме Электры? Кровосмесительная любовь, ненависть к матери или отцу либо, напротив, тайное желание добиться его внимания и ласки — все это, вероятно, присутствует в древних мифах, но, как это присуще человеческому сознанию, в скрытой форме. Тем не менее рассмотренные в этом ракурсе мифы получают дополнительную ценность: они выражают вполне определенную «позицию» — некоторым образом стилизованное движение души. Зная о переживаниях Антигоны или Ореста, мы можем сравнить с ними свои ощущения. Такие попытки предпринимались и в прошлом. Разве не для этого Эсхил позаимствовал легенду о Прометее? Разумеется, он не подозревал, что речь идет об одной из версий цикла об амброзии, и, творя свободно, создал на этом материале вечный образ Спасителя.

ПОЛЬ ФОР



ВОЗРОЖДЕНИЕ

Введение

Буквальный смысл слова *Возрождение (Renaissance)* — религиозный. Со времен «Миракля о Богородице» оно означает второе рождение человека, лишившегося жизни. В греческой теологии это явление называется палингенезом. Не воскрешение, не возврат, а возобновление на другой основе. В мистическом понимании ренессанс и регенерация — синонимы. Через благодать, очищение (крещение или покаяние) или же аскезу возобновляется иная, лучшая жизнь: происходит возрождение к жизни.

Догадываются ли те, кто носят мужское или женское имя Рене, подобно доброму королю, графу Прованскому (1409–1480), и герцогине Феррарской (1510–1575), двум знаменитым покровителям гуманизма или Реформации, что они невосприимчивы к греху и их ждет лучшая жизнь, более насыщенная и прекрасная? Кальвин (1509–1564), комментируя Евангелие от Иоанна (3,3), не делает в этом смысле различия между реформацией, регенерацией, обновлением, восстановлением.

Скорее всего, его современники, воодушевленные великими открытиями — философскими, литературными, художественными и т. д., полагали, что присутствуют скорее при духовном возрождении, чем при возвращении, сравнимом с очередным приходом весны, цветов и плодов. Реформация и обновление искусств и идей взаимосвязаны, или, точнее, это две стороны одного и того

же Возрождения. В ту самую пору, когда были открыты Америка и путь к мысу Доброй Надежды, когда печатались тексты великих греков, а Леонардо да Винчи создавал свои самые знаменитые полотна, продолжая изучать физику, в 1469 г., Мишель Бюро писал: «В наше время люди так привыкли слышать слово реформа, что, с кем бы вы ни разговаривали, оно звучит постоянно». «*Multa renascentur que nunc cecidere*» («Многое может возродиться из того, что ныне пребывает в упадке») читаем мы на одном эстампе 1535 г., хранящемся в Институте искусства и археологии в Париже. Эта формулировка несколько видоизменяет знаменитый стих, которым Гораций сопровождает ту часть своего трактата, где речь идет об умении подбирать слова («Поэтическое искусство», 70), и перекликается с посвящением, адресованным Амьо Генриху II (1559): «Франциск I начал возрождать словесность, способствуя ее процветанию...». Подобно переводчику Кл. де Сейселю в 1509 г., реформатору французской орфографии Ж. Тори в 1529 г. или поэту Ж. Дю Белле в 1549 г., Амьо не намеревался отрицать существование французского языка и литературы до XVI столетия, но в то же время он утверждал, что они недостойны великой нации, желающей обновления.

Это пренебрежение к Средним векам быстро было предано забвению. Тем более, что великие мыслители тешили себя иллюзией о возможности простого возврата к греко-латинской цивилизации и истокам веры. Уже в XIV в. Петрарку чествовали на античный манер, венчая его на римском Капитолии лавровым венком (1341). Кардинал Бембо, цицеронианец, родившийся в 1470 г., избегал чтения молитвенника, написанного на поздней латыни, боясь испортить чистоту собственного стиля. В Риме вокруг Помпонио Лето (1464), во Флоренции вокруг Марсилио Фичино (1473), в Кракове при Казимире IV Ягеллоне (1489), в Париже при Карле IX и Генрихе III (1570-е гг.) образовались Академии, призванные оживить мысли, привычки, даже обстановку почтенной Античности. С поистине религиозной убежденностью Гаргантюа, созданный Рабле, писал Пантагрюэлю в 1533 г.: «Теперь все науки воссозданы, языки установлены» (II, 8), то есть восстановлены, а Брантом не без основания называл Франциска I (ок. 1590 г.) «отцом и подлинным восстановителем словесности и искусства».

Их преемники и наследники искренне верили, что за периодом тысячелетней духовной тьмы, готического варварства следует не просто возрождение, а восстановление, или возвращение, Истины. Буало в 1674 г. и Буур в 1675-м уже представляют Возрождение лишь как воскрешение Античности. Фенелон в «Письме Академии» (1714) даже говорит: «воскрешение словесности и искусств», чтобы обозначить данный период истории, который в XVI в. призван продолжить античную традицию. Второе издание Словаря Французской академии в 1718 г., Монтескьё в 1748 г., Вольтер (*passim**), Ривароль в 1784 г. популяризируют его смысл¹. Начало Возрождения они относят то к взятию Константинополя Мехмедом II (1453), то к меценатству Лоренцо Медичи во Флоренции (1469–1492), то к открытию Нового Света (1492), то к итальянским походам (с 1494 г.), то к правлению Франциска I (1515–1547) или папы Льва X (1513–1521). Закат Возрождения чаще всего связывают с правлением Генриха IV (1553–1610), когда «наконец пришел Малерб», а Людовик XIII (1610–1643) открыл век классицизма. XIX столетие продолжило эту традицию. Будучи, по мнению Ренана (1848), явлением исключительно литературным, а не философским, Возрождение представляет собой возврат к истинной традиции цивилизованного человечества. Для Мишле (1855) это нечто вновь открытое.

Подобное ограничение сути Возрождения поддерживалось извне. Если на итальянском², испанском, португальском, румынском, русском и французском языках одно и то же слово могло означать и некий период развития мировой истории, и физическое и духовное обновление, то понятия старались не смешивать: Возрождение сводилось к культуре Античности и к итальянизму. Для многих это и поныне так.

Впрочем, в английском языке *Renaissance* и *renewal* или *revival*, а в немецком *Renaissance* (или *Wiederaufblühen*) и *Wiedergeburt*

* *Passim* — в разных местах (*лат.*).

¹ Д'Аламбер говорит более точно: «Возрождение идей, если можно так выразиться...» («Предисловие к Энциклопедии», 1751).

² Хотя есть слова *risorgimento* для обозначения подъема в Италии в XIX в. и *rinascimento* — для обновления (возрождения), происходившего в XIV, XV, XVI вв.

различаются: опасность омонимического смешения их не смущает. В конце XIX–XX вв. в Англии, Германии, Бельгии, позже во Франции знатоки-искусствоведы постепенно покажут, что прерафаэлитов, малых голландцев, художников бургундской школы следует относить к мастерам Возрождения, что архитектура и живопись неразрывно взаимосвязаны с декоративно-прикладным искусством, а великие творения — с техническими изобретениями, что меценатство невозможно понять без изучения породивших его экономических и социальных условий. Отмечалось также, что изменения происходили крайне медленно и имели чрезвычайно разнообразные проявления. Стали меньше говорить о подражании античности, а главное, больше не верили в разрыв между античным миром и современностью. Зашла даже речь о первом Возрождении при Карле Великом и о втором — при Карле V. Искусство не просто не умерло между 476 и 1453 гг., оно проявилось в 1453 г. в новом облики. Сейчас очевидно, что Средние века передали нам античную традицию. В 1260 г. Никколо из Апулии, именуемый Пизано, создает для кафедры собора в Пизе, а в 1268 г. — для кафедры собора в Сиене барельефы, которые вполне можно принять за римские образцы; в 1250 г. авторы «Встречи Марии и Елизаветы», «Сидящего пророка», «Улыбающегося ангела» из собора Нотр-Дам в Реймсе были знакомы с греческой скульптурой, равно как авторы «Романа о Розе» изучали Лукреция.

В наше время более невозможно говорить о простом обновлении искусства, наук и словесности, ограниченном несколькими десятилетиями и некоторыми привилегированными странами. В исследование включается изучение явлений в области экономики, морали, техники. Движение, казавшееся особенно характерным для Италии, Франции, Нидерландов и отчасти Испании, теперь охватывает Россию и Румынию. В XIV в. обнаруживаются все больше и больше признаков новых веяний. Все заметнее контрастные проявления обширной культуры, неупорядоченной, нерегламентированной и потому столь отличной от христианской целостности, о которой мечтало Средневековье, с одной стороны, и от классицизма, с другой. В литературе, философии, искусстве и т. д. можно различить течение рационалистическое и критическое, но и течение метафизическое и мистическое; аскезу и суровость, но и снисходительность и легкость; истинную веру,

но и глубокий скептицизм. А кроме того большинство интеллектуалов участвуют в нескольких течениях одновременно! Поколение молодого Франциска I любит радость: кальвинизм это осуждает. Гуманизм требует свободы суждения: католицизм этому противится. У Германии свои художественные традиции и изобретения, иные, чем в Испании, Польше и т. д. Италия, которая итальянизировала Античность, привила вкус к литературе с выраженным личным началом и к форме...

Возрождение объединено необыкновенной любовью к независимости в любых ее проявлениях. Поиск и культ золотого тельца, художественный и религиозный индивидуализм, национальная идентичность, жажда знаний, обращение к текстам, освобождающим от глоссы, традиции, косности, любовь к роскоши и плоти, короче говоря, к жизни — различные стороны этой по-своему уникальной свободы духа. Деньги и знания дают некоторым избранныкам независимость, то есть счастье, как, впрочем, и кальвинская Благодать. Таким образом, мы возвращаемся к религиозному определению, которое в XVI в. имел глагол «возродиться», к слову «ренессанс» (возрождение): в этой книге мы изучаем регенерацию Европы — едва заметную в XIV в., но уже неоспоримо блистательную к 1550 г.¹

¹ Для уточнения значения термина «Ренессанс» полезно обратиться к следующим работам: *Wallace K. Ferguson. The Renaissance in historical thought, five centuries of interpretation.* Boston—Cambridge, 1948; пер. на фр. *J. Marty* с прекрасным предисловием *V.-L. Saulnier* (Paris: Payot, 1950); *Il Rinascimento, significato e limiti. Atti del III convegno internazionale sul Rinascimento.* Firenze, Palazzo Strozzi, 25–28 settembre 1952; *Garin E. Medioevo e Rinascimento: Studi e ricerche.* Bari, 1954; *Panofsky E. Renaissance and renaissances in Western Art.* Copenhagen, 1960; *Wallace K. Ferguson. Renaissance Studies.* Londres; Ontario (University of Western Ontario), 1963; *Branca V. Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano.* Florence, 1967; *Buck Aug. Zu Begriff und Problem der Renaissance.* Darmstadt, 1969; *Panofsky E. La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art occidental.* Paris: Flammarion, 1976.

Глава 1

Экономические факторы

Начало Возрождения во Франции, в германских, славянских и англосаксонских странах принято объяснять Итальянскими кампаниями: якобы благодаря войнам и дипломатии Карла VIII или Максимилиана народы северных стран узнали о тех новых веяниях, которые уже на протяжении 150 лет распространялись на Апеннинском полуострове. В пример приводятся правители, привозившие или приглашавшие итальянских художников, полководцев, архитекторов, ученых, банкиров к себе в Амбуаз, Брюссель, Лондон, Вену или Москву.

Это слишком упрощает картину происходившего. Прежде всего, почти вся Европа с XIV в. была охвачена той же тревогой или тем же интеллектуальным любопытством, что и Италия.

При дворе Карла V Валуа (1364–1380), крупного коллекционера рукописей, как и при папском дворе, было полным-полно филологов. Дух индивидуализма, присущий Реформации, уже давно вызревал у Уиклифа в Англии (1381), Яна Гуса в Богемии (1409); Фландрия, Бургундия, Турень в лице Матвея из Арраса, Клауса Слютера, Жирара из Орлеана имеют собственное «треченто» (искусство XIV в.), подобно Флоренции, Сиене и Венеции.

Но, главное, необходимо отметить относительную независимость дипломатии и военных действий, с одной стороны, и распространения искусств и культуры — с другой: солдаты, наемники,

или ландскнехты, скорее грабили и жгли, чем восхищались и подражали. Конечно, не войнами между народами, городами, а в Италии и между партиями следует объяснять обилие памятников во Флоренции, Антверпене, Любеке или Аугсбурге. Такое впечатление, что знание, философия, искусство получили развитие несмотря и вопреки завоевательным и гражданским войнам. Городам, новым очагам цивилизации, наполненным произведениями искусства, не были нужны ни мир, ни смута. Безусловно, соперничество, честолюбие, чувство национальной гордости сыграли свою роль в распространении культуры: но это не первопричина происшедшего.

Ситуацию можно прояснить с экономической точки зрения. Впрочем, сама политика в отношении Италии со стороны Франции, Испании или Германии, как и политика в отношении Фландрии со стороны английских королей, определяются скорее финансовыми, чем нравственными интересами: в силу обстоятельств Италия и Фландрия в XV в. были самыми богатыми странами Европы. С 1350 по 1450 г. Франция и Англия на западе, Константинополь и славянские страны на востоке экономически пали или, по меньшей мере, крайне ослабли. Столетняя война (1337–1453) с эпидемиями чумы, разрушениями, чередой народных восстаний и гражданских войн, с одной стороны; набеги турок с грабежами и массовыми казнями в Румынии, Венгрии, Сербии, Греции, с другой... В результате эти страны лишились большей части мужского населения, а их золото ушло к соседям. В одном из королевских ордонансов 1448 г. речь идет о разрушенном Париже: заброшено 24 тыс. домов, вызывает опасение нехватка денег и продовольствия. Из письма некоего монаха из Константинополя, датированного 3 февраля 1442 г. (хранится в Национальной библиотеке Франции), мы узнаем, что «турки за шесть лет похитили с земель христианских народов более чем 400 тыс. человек, всех взяли в рабство, а старых и больных, которых не могли увести с собой, убили, отрубив головы...»

Сложившаяся ситуация пошла на пользу развитию торговли и промышленности Ганзы, Брюгге, Генуи, Венеции, Флоренции. Во время Столетней войны и войны Алой и Белой розы Франция и Англия на долгое время перестали быть тем, чем они были в Средние века — мировым рынком зерна, соли, вайды, марены,

вина, шерсти; воинам были нужны одежда, доспехи, оружие, а, главное, пушки и продовольствие. Все это поставляют Италия, точнее Флоренция, крупный промышленный центр, и Фландрия. Нужно платить выкупы за пленников, содержать швейцарских, испанских, ломбардских наемников, иностранных пехотинцев и всадников. С их жалованием из Франции и Англии уходит золото, оседающее в иностранных банках. Ведь Филипп IV Красивый, уничтожив орден тамплиеров, не сумел завладеть всей их собственностью: 3 мая 1312 г. папа Климент V перевел сокровища этого богатейшего банка госпитальерам с тем, чтобы употребить их на подготовку крестового похода, мысли о котором его по-прежнему не оставляли. Вместе с тем, английская церковь более любой другой осуждала процентный заем.

Итальянские купцы из Сиены, Генуи и, главным образом, Флоренции пользуются этим. Речь идет о торговых домах Аччаюоли, Барди, Перуджи, Альберти и, конечно, Медичи — «самом могущественном торговом доме, который, как мне кажется, существовал в мире», — говорит Филипп де Коммин. Экономическое господство Италии проявляется, впрочем, с одинаковой силой как в Генуе, где банк Св. Георгия выпускает в XV в. первую денежную банкноту, так и в Аррасе или Антверпене. Скорее всего оно объясняется умением обращаться с кредитом, векселем, морским займом, а также спекуляцией, правильным ведением бухгалтерских книг и частной переписки, открытием бухгалтерских школ, наконец, превосходством в снаряжении крестовых походов, достигнутым Италией в Средние века. У компании Перуцци 150 агентов по всему миру. В XVI в. сюда нужно добавить имена Сальвиати, Строцци, Дель Бене, Гримальди, упомянув их всех, когда речь пойдет об изобразительном искусстве. В 1384 г. одному откупщику с Севера поручено снабжать зерном в течение четырех месяцев армию в 100 тыс. человек. С другой стороны, венецианцы и генуэзцы продают Османской империи пушки, такелаж, металл, сукно. В письме, которое мы уже цитировали, говорится также: «Мы каждый день видим, как закованных в железные цепи христиан и христианок ведут в рабство мимо лавок венецианских и генуэзских торговцев». У денег нет ни родины, ни религии. Не приходится удивляться ни тому, что Мехмед II после взятия Константинополя сохраняет торговые привилегии генуэзцам из Галатии, ни тому, как папа

Пий II (Энео Сильвио Пикколомини) в 1458 г. сокрушается по поводу предательства итальянцев! Именно христианский инженер строит большую бомбарду для султана; именно итальянские художники, подобно Джентиле Беллини или Констанцо, чеканят для него монеты или украшают стены его владений.

В этом причины богатства и мощи фламандской и итальянской культур. Дело не в их первенстве, а в их превосходстве над другими странами Европы. Долгое время, чтобы добраться до Средиземного моря из Брюгге или Англии, купцы пересекали долины Роны, Соны, Сены, плато Шампани через Труа: в XV в. центр тяжести в Европе сместился к востоку. Восстановление папства и конец Великой Схизмы происходят на соборе в Констанце (1414–1418); в Тренто (Тридент) закрепляются доктрины Контрреформации (1545–1563). Точно так же сместятся и потоки золота; искусство, наука, словесность и идеи — они пойдут по новым путям, связующим новые экономические центры.

Со второй четверти XIV в. папство, обосновавшееся в Авиньоне (где оно останется до 1378 г.), являет собой пример финансового и культурного господства; к нему стекаются деньги и великие творцы, страстно увлеченные Античностью. После смерти Иоанна XXII (1334) папская казна, вероятно, насчитывает 25 млн дукатов, «созданных» вакантными бенефициями, аннатами, резервами, привлечениями и т. п.: изворотливый ум деловых итальянцев был способен на многое. «Всякий раз, заходя в папский дворец, — вспоминал один современник, — я видел клириков, занятых подсчитыванием золотых монет, которые грудами лежали перед ними на столах». Но там можно было встретить и Петрарку, Боккаччо, Маттео Джованетти — ученых и художников.

Этому примеру следует герцог Берри и Пуату Иоанн (1340–1416) — расточительный эрудит, изысканный коллекционер, любящий пышность. Его резиденция в Мэн-сюр-Йевр, строительство которой завершилось в 1386 г., скорее похожа на роскошный дворец, чем на феодальный замок. Воспользовавшись передышкой в Столетней войне, он обогащается на торговле шерстью и солью, основными продуктами своих земель, а также на экспорте тонкого сукна и кожаных изделий из Буржа. В соли из Вандеи нуждаются как Центральная Европа, так и рыбные промыслы на Севере. И если Карл VII находит возможность «продержаться»,

когда английские короли занимают две трети его территории, то это происходит лишь потому, что в 1422–1436 гг. он остается королем Буржа.

Та же связь между деньгами и Возрождением — в землях герцога Бургундского, самого богатого из удельных феодалов. Учредив рыцарский орден Золотого руна (1430), Филипп Добрый сохраняет память об источнике своей славы: о производстве шерсти во Фландрии и о торговле с Брюгге. Не забыл он и соль из Конте. Его наследники также будут мечтать о присоединении через Шампань и Лотарингию своих северных и восточных земель — Пикардии, Артуа, Фландрии, Эно, Брабанта, Нидерландов, Лимбурга, Люксембурга — к графствам Невер, Макон и Оксер, к Бургундии и будущему Франш-Конте! Его называют великим герцогом Запада. После смерти отца, Иоанна Бесстрашного (1396), кажется, лишь он один способен возглавить крестовый поход против турок в 1454 г. Города в Артуа, которыми он управляет из своего замка в Эдене, становятся финансовыми столицами и центрами искусства.

В середине XV в. корабли всемогущего Ганзейского союза везут в Брюгге фламандское и английское сукно, французские и рейнские вина, строевой лес, зерно и меха с севера и из России. Туда заходят суда басков, гасконцев, бретонцев, англичан. Там живут крупные экспортеры, оптовые торговцы, посредники, настоящие хозяева бесчисленных наемных рабочих, и все они одновременно являются банкирами и купцами. У итальянцев там свои представители, конторы и роскошные особняки. Кто осмелится сказать, что Брюгге — не город искусства?

Однако к концу XV в. порт Брюгге заносит песком. К тому же город неосмотрительно восстал против Максимилиана. Наконец, и это главное, там используется устаревшая система контроля и цен, несовместимая с необходимой для новой торговли свободой. Иностранцы купцы и банкиры перебираются в Антверпен (где с 1460 г. работает первая международная торговая биржа, и куда герцог заманивает обещанием привилегий). Среди них можно увидеть представителей старинных домов Сиены и Флоренции, покровительствующих искусствам и словесности. Но также и немецких банкиров.

Южная Германия экономически и интеллектуально отставала от Кёльна и долины Нижнего Рейна в Средние века, от Любека

и ганзейских городов в XIV в. Но в последней четверти XV в. она постепенно становится почти непререваемым посредником между Венецией и Севером. Вслед за итальянскими, бургундскими и фламандскими городами коммерческая деятельность бьет ключом в Ульме, Аугсбурге, Нюрнберге, Базеле, Констанце, Линдау, Сен-Галлене. Эта деятельность сопровождается расцветом искусств, интеллектуальным подъемом, который предвещает Реформацию, провозглашенную «Аугсбургским исповеданием», и Контрреформацию, обозначенную Тридентским собором. В Тироле никогда еще не было такого оживления, и никогда эрцгерцог, ревниво охранявший рудники и дороги, не получал такого дохода. Дорога, впрочем, ведет в обоих направлениях: итальянцы отправляются в свои торговые дома на Севере, немцы едут за пряностями и шелками в Италию, фламандские ткачи — во Флоренцию.

На тех же принципах, что у итальянцев, функционирует большая немецкая компания *Societas magna Alemaniæ*, основанная Иозефом Хомписом в Равенсбурге; в конце XV в. ее конторы или филиалы работают в 16 крупных городах Европы. Немецкий торговый дом *Fondaco dei Tedeschi* в Венеции становится одним из самых богатых в этом старом порту. Скромный ткач из-под Аугсбурга Иоганн Фуггер начинал с поставок полотна (1390), затем в Венеции торговал пряностями, шелком, хлопком с Востока. На дороге, соединяющей Брюгге и Венето через альпийский перевал Бреннер, он создает династию финансистов и дельцов, в течение трех четвертей века служившую оплотом католицизма: они дают в долг римской курии, королю Португалии, императору Максимилиану, Карлу V, Филиппу II. Благодаря своим миллионам, за которыми стоят домениальные рудники государей и земли крупных испанских орденов, они поддерживают католицизм в Центральной Европе, обеспечивают победу Карла V над Франциском I (1519), содержат его войска и союзников, но также финансируют строительство целого квартала в Аугсбурге (1510), многочисленных церквей и загородных домов, разбросанных от Северного моря до Адриатики.

Их соперники и союзники — Вельзеры, чьи торговые дома можно встретить от Аугсбурга до Нюрнберга, Генуи, Аквилеи, Лиона, Цюриха, Сарагосы вплоть до Венесуэлы. Сам эрцгерцог Фердинанд II женится на представительнице рода Вельзеров Филиппине. Гохштеттеры, владельцы ртутных месторождений в Идрии,

прибегают к частным капиталам и к сбережениям простых людей, но в 1528 г. терпят банкротство. Упоминаются такие имена, как Рейлингер, Госсемпрот, Имхофф... Государственные архивы свидетельствуют о том, что от этих банкиров зависели принцы и империи в течение всей первой половины XVI в. Они представляли собой настоящую финансовую корпорацию международного масштаба, которая «отдается» тому, кто назначит наибольшую цену. Если Фуггеры вроде бы поддерживают Габсбургов или пап, то Вельзеры, Зайлеры, Найдхарды обслуживают как Францию, так и Священную Римскую империю, как католиков, так и протестантов: И. Клейбергер, «добрый немец», управлявший банковским синдикатом в Лионе во времена Шмалькальденского союза (1542–1543), ссужает 2 млн экю Франциску I; Цангмайстеры из Аугсбурга и Г. Вайкманн из Ульма предоставляют французским королям 16-процентный заем в обмен на обещание хранить тайну источника финансирования и защитить их религию (1554) и т. д.

Вот еще несколько фактов, позволяющих предположить, как складывались в то время огромные состояния. В Венгрии семья Турзо, уроженцев Кракова, добивается от короля Матьяша Корвина (1458–1490) права на отчисление четырех золотых флоринов с каждой марки серебра, добытого в его шахтах; то же происходит на рудниках в Гарце; чуть позже они присоединяются к Фуггерам, обменивая продукты горнорудной промышленности на товары из Польши и Венеции. Якоб Фуггер начал вести дела в четырнадцать лет (1473). Он служит в немецком торговом доме во Флоренции и уже торгует медью, когда в 1487 г. ссужает эрцгерцогу Сигизмунду 23 677 флоринов: в качестве залога — контроль над серебряными рудниками Шварцвальда; 150 тыс. флоринов, одолженных им годом позже, обеспечены продукцией шахт Тироля и Шварца. Фуггер зарабатывает 200 тыс. флоринов ежегодно только на шахтах Шварца. Во время создания Камбрейской лиги (союза против Венеции, 1508) Максимилиану необходимо в течение двух недель получить 170 тыс. дукатов; союзники обещают такую сумму, но на ее сбор уйдут, вероятно, многие годы: с помощью нескольких векселей, обеспеченных Аугсбургом, Якоб Фуггер достает и одалживает ему эти деньги, получив свои честные 11%; а ведь его торговый дом имел филиал в Венеции! Молодой дон Карлос впервые берет у него займы в 1516 г. — на поездки

в Испанию и на содержание гарнизонов. Его избрание императором в 1519 г. — постыдная сделка: он одерживает верх над королем Франции, потому что находит в банках Фуггеров и Вельзеров 543 тыс. флоринов (не считая 300 тыс. экю, одолженных домами Генуи и Флоренции), необходимых для покупки «совести». Кредиторы смогли стать графами империи и в 1523 г. в резкой форме напомнить Карлу V, отдавшему им в залог свои клятвы и продукцию ртутных, серебряных и медных рудников, о «деталях» его восшествия на трон. Примета времени: больше доверия векселям и кредиту Антона Фуггера, чем звонким монетам Франциска I.

Конечно же, западные державы отреагировали на происходившее. Вопреки (а, возможно, по причине) Столетней войне, войне Алой и Белой розы, Реконкисте, борьбе с разбоем, всему тому, чем заняты французские, английские и испанские монархи, Возрождение и крупная торговля проникают в города на Луаре, Темзе или Тахо задолго до того, как в 1495 г. в Неаполе Карл VIII со своими войсками будет восхищаться итальянской культурой. Вероятно, банковское дело, наука, искусство и философия развиты здесь лучше (именно поэтому можно и должно изучать французское Возрождение после итальянского, бургундского, фламандского и немецкого), но западным монархиям необходимо было действовать быстрее, если они не хотели вообще исчезнуть с лица земли.

Пример такого человека, как Жак Кёр во Франции, показателен. Подобно мэтру Пьеру Бладлену, советнику и финансисту герцогов Бургундских, он становится главным королевским казначеем, от которого по сути зависит монарх, отводивший три дня в неделю на встречи с финансистами. Прежде всего Кёр — коммерсант. Сын бедного скорняка, он начинает свою карьеру с аренды мастерской по перечеканке монет, затем объединяется с братьями Годар, уезжает в Дамаск и Бейрут (1432), завязывает отношения с восточными купцами, терпит кораблекрушение, разоряется, но ему удается основать торговые дома в Монпелье и Марселе, открыть филиалы в Розетте, Дамаске, Яффе, Бейруте, Фамагусте, Александрии, Каталонии, Брюгге, Лондоне. Кёр финансирует шелковую мануфактуру во Флоренции, красильную и бумажную фабрики, добывается монополии на добычу соли в долине Луары, берет в аренду у короля медные, серебряные и свинцовые рудники в Лионэ и Божоле,

становится единственным банкиром при дворе (он дает в долг под проценты в зависимости от состояний: от 12% до 50%) и главным советником короля (1442). В 1452 г. его арестовывают, он бежит к папе, затем на Восток, унося с собой гениальные идеи за неимением 22 млн, оставленных во Франции. Особняки в Париже, Туре, Монпелье, Бокере, Бурже, шедевры такого художника, как Жан Фуке, работавшего при дворе и знаменитого настолько, что папа Евгений IV предпочитал его итальянским мастерам, доказывают, что французскому Возрождению в конце XV в. больше недостает монет, ярмарок или пряностей, чем талантов.

Карл VII и Людовик XI пытаются добыть для страны и то, и другое. После ухода англичан их внешняя политика преследует одну цель: использовать в своих интересах промышленные города Севера, разорить Бургундский дом, не дать объединить под одной крышей города Фландрии и Южной Германии. Они преуспевают лишь частично, поскольку в год смерти Карла Смелого его дочь Мария Бургундская выходит замуж за эрцгерцога Максимилиана Австрийского и приносит ему в качестве приданого Фландрию, Нидерланды, Брабант, Люксембург (1477). Вот в чем причина относительного отставания французов в сфере финансов и культуры; здесь же, возможно, кроется причина военных походов Карла VIII и Людовика XII: они вынуждены атаковать финансовых противников с тыла — через богатую, но слабую Италию. Тем временем экономика Франции перестраивается. Карл VII, быстро раскаявшийся в том, что убил курицу, несущую золотые яйца, заменяет Жака Кёра флорентийским финансистом Отто Кастеллани. Эмигрантов, вернувшихся на родину, на восемь лет освобождают от налогов. В Руане, Монтивилье, Париже, Бурже вновь начинают ткать сукно, как отмечается в одной записке от 1456 г., на новых станках, «лучших, чем в Англии». Бандиты с большой дороги обузданы. В Лионе открывается ярмарка, чтобы вернуть бежавших из Франции в Женеву банкиров и коммерсантов. Эг-Морт и Ла-Рошель получают монополию на пряности; заключены торговые соглашения с королями Дании, Кастилии, Арагона, с немецкими князьями; в Марокко направлена торговая миссия. Кузнечное и стекольное ремесла объявлены благородными.

Людовик XI продолжает эту экономическую политику; впрочем, он крайне нуждается в деньгах — не для того, чтобы воевать,

а чтобы обдуманно подкупать противников. Если он разоряет Льеж и Аррас, вражеские города, то способствует производству сукна в Монпелье и Пуатье; предоставляя новые привилегии ярмаркам Лиона и привлекая в город шелкоткачей из Лукки и Флоренции, он содействует его развитию. Шелк начинают производить также в Туре и Париже, там же в 1470 г. появляется типографское дело, «призванное» с берегов Рейна. С 1455 по 1500 г. во Франции будет издано 30 тыс. книг, 56 печатников обустраиваются в Лионе. В 1475 г. Людовик XI чеканит новые золотые монеты — экую с изображением солнца: проба настолько высока (3,367 г золота при общем весе 3,496 г), что они моментально завоевывают себе место на отечественном и международном рынках рядом с флоринами и дукарами.

«На одного торговца времен короля Людовика XI, — пишет Кл. Сейсель, советник Людовика XII (1498–1515), — сейчас приходится пятьдесят... почти нет ни одного дома, у которого не было бы торговой лавки или ремесленной мастерской». Теперь и Лион, в свою очередь, скорее не рынок, а международная биржа, на которой выверяются счета, происходят обмены и предоставляются займы. Характерно, что этот город в XVI в. становится одним из центров финансовой деятельности, книгопечатания, философии и поэзии.

Франциск I назначает суперинтендантом финансов банкира Ж. Де Бона де Санблансе, сына купца из Тура. «Финансисты», которыми окружают себя король и его мать, являются одновременно их управляющими и кредиторами. Иногда король заставляет их вернуть награбленное, и они оставляют на французской земле какой-нибудь новый замок или предоставляют государю средства для возведения дворцов и содержание управленческого аппарата. В 1522 г. они убеждают его выпустить первый государственный заем (8-процентный). Этому примеру последуют и в 1543, и в 1555 гг. Формируется то, что в современной экономике называется системой депозита. В то же время, чтобы утвердиться в глазах соперников, король поддерживает изыскательские экспедиции, а главное, заключает с турками капитуляции*

* *Капитуляции* — договоренности, регулировавшие права христиан в мусульманских странах. — *Примеч. ред.*

(1536), что позволяет французским кораблям торговать на всем побережье Османской империи. Венецианский посол отмечал в 1555 г., что во Францию ввозится товаров на 1,5 млн экю, а вывозится вдвое больше, но к тому времени Возрождение в стране уже состоялось.

Те же явления происходят в Англии, Испании, Португалии: король «отвечает за мир», привлекает банкиров, покровительствует отечественной торговле, присваивает самое дорогое — металлы или пряности, что потом становится монополией государства. В этих странах экономика переходит от этапа урбанизации к созданию национального государства, от автаркии к специализации. Таковы основные характерные черты переворота, состоявшегося в конце XV — начале XVI вв. У его истоков стоит английский король Эдуард III (1327–1377), который ведет завоевания на континенте и одновременно заботится о промышленном производстве в своей стране. Благодаря контролю над Гиенью, Онисом, Бретанью он получает вино, марену, вайду, а также соль из Бруажа, необходимую для сельдяных промыслов. Моряки Бристоля и Лондона, против которых французский король Карл V заключает союз с семейством Трастамар и с кастильским флотом, плавая от Бискайского залива до Норвегии, начинают понимать, что океан, открытое море, может составить конкуренцию Средиземному морю. В Бристоле и Норидже пытаются наладить производство сукна; экспорт грубошерстного некрашеного сукна, вывозившегося для доработки во Фландрию, сокращается. Он сократится еще больше в следующем веке, но к тому времени прочные и тонкие английские ткани из Лестера и Ленстера завоюют континент. С 1404 г. английская компания «купцов-авантюристов»* успешно торгует в северных морях.

Генрих VII, как и Людовик XI, особое внимание уделяет дорогам. Основатель династии Тюдоров (1485–1603) хочет, чтобы «богатство страны не уменьшалось в пользу иноземца». Он заключает торговые договоры с Венецией, Флоренцией, Ганзой, Ригой, Данцигом, Фландрией, учреждает английскую почтовую

* «*Купцы-авантюристы*» — в средневековой Англии торговцы, занимавшиеся перевозкой грузов по морю или имевшие фактории в других странах. — *Примеч. ред.*

станцию в Пизе, выделяет дополнительные суммы на строительство верфей, снаряжает экспедиции на полуостров Лабрадор (1497), проводит через парламент билль, предписывающий перевозить импортируемые из Франции вина и вайду только на английских, уэльских и ирландских судах. Короче говоря, те же протекционистские меры, что и во Франции, но со своими особенностями.

В 1468 г. Робер Гаген, выполнявший по поручению французского короля дипломатическую миссию в Испании, описывает ее довольно мрачно: вялая, хвастливая, нищая, грязная... «Везде одно и то же: грубо сделанная работа и варварские привычки. Редки те люди, которые занимаются искусствами и воспитанием молодежи. Бедный идет на службу к богачу, от которого он ожидает всего на свете». Сами испанцы настроены не менее пессимистично: капеллан королевы Изабеллы отмечает «огромное количество воров, убийц, разбойников, святотатцев, бродяг, авантюристов всех мастей... которые нападают на торговцев, направляющихся на ярмарки, или на путешественников, чтобы их убивать и грабить». Мелкопоместные дворяне и бандиты усмирены полицией к «католических королей»: Изабеллы Кастильской (1469–1504) и Фердинанда Арагонского (1469–1516). Понемногу они завладевают доходами крупных религиозных и военных орденов, бенефициями духовенства. Все возрастающая мощь Испании не связана, как обычно считают, ни с завоеванием королевства Гранада, ни с изгнанием евреев (1492), ни с присвоением имущества неверных: подобные грабительские меры, если их не возмещать реальной деятельностью, скорее ослабляют, а не укрепляют государство.

Следствием этих изгнаний и гражданского мира оказались слабо развитая торговля и нехватка денег. Репрессивных мер Святого Братства или инквизиции было недостаточно для нужд народов с гордым и бурным характером, в принципе презиравших рабский труд, хотя в Севилье, Сеговии, Валенсии возникает производство шерсти и шерстяных изделий, а тонкое испанское сукно известно даже во Фландрии.

Именно тогда совершаются великие открытия, способные удовлетворить амбиции испанцев и португальцев. Путь проложили моряки и банкиры. Именно таким человеком был

Колумб — моряком и одновременно банковским служащим. Он твердо решил добраться до источника пряностей, драгоценных камней, благовоний быстрее венецианцев и их египетских союзников. Благодаря Колумбу и его соперникам иберийские монархи наконец осознают, в чем экономическое предназначение полуострова: обменивать неблагородные металлы, сукно или монеты на сырье драгоценных металлов или на редкие товары. Безусловно, исследования Ж. де Бетанкура (1399–1402), Мартина Ваша (1419), Ж. Кабрала (1431), деятельность Генриха Мореплавателя (1394–1460), непрекращавшееся развитие навигации, астрономии, картографии, каботажное плавание по Атлантике средиземноморских кораблей начиная с XIV в. подготовили эпоху Великих открытий. Но до сих пор остается тайной, в какой степени осознанное желание разорить соседей путем собственного обогащения повлияло на решение Изабеллы Кастильской, дона Мануэла Португальского и их наследников финансировать с помощью германо-итальянских банков экспедиции Колумба (1492–1497), да Гамы (1498–1503), Алмейды (1505), Албуркерке (1507–1512) или Магеллана (1519). Очевидно, что отныне большая торговля осуществляется через Атлантику, и что морские державы — Англия, Франция, Голландия — в свою очередь устремляются на поиски.

Государство осуществляет контроль над колониями и ценными товарами, ввозимыми в страну. В 1504 г. пряности, необходимые для фармакопеи и кулинарии, стоят в Венеции в пять раз дороже, чем в Лиссабоне, и от этой разницы богатеет казна. Никогда раньше жажда золота не была так остра. Подробное изучение цен доказывает, что в Европе к 1500 г., при возросших потребностях, увеличившемся обмене и более мощном объеме производства, не хватает наличности. Во Франции из-за нехватки денег цены остаются низкими до 1524 г. Но с этого времени, по данным экономиста дю Мулена, они резко взлетают. Еще хуже дела обстоят, отмечает Боден, после 1533 г., когда происходит разграбление Куско в Перу, и после 1545 г., когда открывают богатейшие месторождения серебра в Потозе. Галионы ежегодно привозят около 266 тонн серебра и 7 тонн золота. Можно предположить вслед за М. Симьяном, что с 1535 по 1600 г. запас драгоценных металлов, циркулировавших по Европе, увеличился в 20 раз. Нравственным

и экономическим следствиями такого «приношения» было развитие торговли, сельского хозяйства, промышленности, а также пятикратное увеличение стоимости жизни.

Напрасно правители Испании, как, впрочем, и Франции и Австрии, запрещают вывоз драгоценных металлов, не говоря уже о том, что монеты с низким содержанием золота вытесняют полноценные. Драгоценные металлы пересекают морские и сухопутные границы контрабандой или просто в карманах наемных рабочих и солдат. Генрих II признался в 1555 г., что золото приходит во Францию из Испании, чтобы затем отправиться в Италию и на Восток. Но оно выменивается на людей и продовольствие. Испания и Португалия больше не смогли обойтись без Европы и колоний. Уже в 1513 г. Фр. Гишарден сообщает: «Почти все иностранцы при дворе — французы... Испанцы тоже не занимаются торговлей, которую они считают постыдным занятием для идальго». Полвека спустя ему вторит Боден: «Самое большое богатство Испании, которая, впрочем, пустынна, происходит от французских поселенцев», то есть от рабочих из Оверни или Лимузена, обосновавшихся на ее земле. В этом также проявляется различие между нациями.

Во всех странах, прикоснувшихся одна за другой к золотому дну, с XIV по XVI в. возрос уровень жизни. В XV в. Энео Сильвио Пикколомини и проповедник Гайлер фон Кайзерберг отмечают, как и М. Монтень в 1580–1581 гг., распространившееся всюду стремление к удобству и роскоши. Немецкие сеймы, швейцарские города, короли Франции множат эдикты, направленные против чрезмерных расходов, — все напрасно. Государи сами подают горожанам пример пышного и сладострастного образа жизни. Только в Испании нет этой увлеченности изысканностью, коммерческого духа, страсти к разработкам месторождений — всего того, что свойственно в то время итальянцам, немцам или французам. Золото для испанцев — что позолота их иезуитских храмов: украшение и тяжелая ноша.

Дело в том, что ни во времени, ни в пространстве связь между гуманизмом и деньгами, какой бы очевидной она ни казалась, никогда не была несомненной. Конечно, Флоренция — одновременно и торговый и культурный центр. Но во Фландрии Антверпен — в меньшей степени город искусства и духовной жизни,

чем Малин, Лувен (Лёвен) или Брюссель; Марсель — деловой центр, тогда как центры искусства — Арль и Авиньон. То же противопоставление между Аугсбургом и Веной, Лионом и Буром, Парижем и Туром, Варшавой (фактически столицей в 1550 г.) и Краковом... Замки Луары, Эскориал, Амбрас, Пратолино, Тиволи свидетельствуют о том, что разбогатевшие государи предпочитают жить вдали от деловых столиц. Основатели финансовых династий бóльшую часть времени были обременены другими заботами, нежели покровительство ученым и художникам; этим займутся их потомки. Подобные соображения наводят на мысль о том, что причины, породившие Возрождение, кроются не только в экономике¹.

¹ *Attali, Jacques.* 1492. Paris: A. Fayard, 1991.

Глава 2

Социальные факторы

Экономическая революция сопровождается революцией социальной — более глубокой и длительной, чем в 1789 г. Политические явления подчиняются явлениям общественным. Новые институты порождают новые органы власти. Великие открытия, грандиозные сооружения, концентрация финансов и промышленности, образование новых экономических единиц, потребность в продуктах питания или в культуре напрямую зависят от того, как формируются массы людей, как они развиваются и мигрируют. Этому и посвящена данная глава.

Из-за отсутствия достоверных документов и подробных исследований демографические проблемы того времени далеки от разрешения. Каждый автор оценивает их по-своему. Судить о передвижениях населения Западной Европы можно лишь предположительно, но и эти выводы говорят о многом. В 1346 г., к началу Столетней войны, Франция, вероятно, самая густонаселенная страна, насчитывающая 15 (или 18?) млн жителей. В Английском королевстве не более 2,5 млн, что следует, по крайней мере, из изучения топонимов, грамот и ценовых регистров. В тот самый год, когда на полях сражений начинаются бойня и бесчинства, на континент приходит бубонная чума. Из Сицилии она направляется в Италию, пересекает Испанию, Богемию, Германию, Францию, Англию и в течение трех лет множит свои жертвы и пристрастия: естественно, из-за отсутствия

гигиены больше всех страдают страны, в которых много густонаселенных городов. Считается, что погибла треть (некоторые полагают, что половина) населения Франции и Англии. В то же время черное духовенство, так много сделавшее для освоения и эксплуатации земель в Средние века, замедляет или прекращает свою созидательную деятельность, живя доходами и дарами. Все меньше осваивается новых земель, тем более что разбой в 1350–1450 гг. становится злом хроническим, усугубляемым крестьянскими восстаниями, гражданскими войнами, потребностью в солдатах и наемниках. Карл V и Карл VII пытаются увести наемных солдат из расформированных войск, которые сбиваются в вооруженные банды и грабят крестьян, на испанские или имперские земли: именно в этом социальном зле кроется причина, по которой в 1425–1430-х гг. половина Франции лежала в руинах. В Парижском регионе целые деревни сожжены или разрушены, а многие из тех, что уцелели, давно покинуты жителями. В западных и центральных областях Карл V и главнокомандующий королевской армией Дюгеклен в борьбе с наступающими войсками англичан применяют тактику выжженной земли. Крестьяне, часто зависимые от безжалостных управляющих, вновь займутся восстановлением земель, поросших лесом или превратившихся в ланды, только при Людовике XI. Их усилия принесут плоды лишь когда заговорят о французском Возрождении. В 1570-х гг. Боден, Б. Палисси, Ронсар будут даже сокрушаться о том, что за сто лет вырублено слишком много лесов. К тому времени из-за религиозных войн остановится рост рождаемости, люди перестанут трудиться и созидать.

Население сокращается также в крупных зернопроизводящих странах Восточной Европы и Малой Азии. В XIV–XV вв. 400 или 500 тыс. человек убиты, депортированы или обращены в рабство азиатскими захватчиками, которым так или иначе помогали генуэзцы и венецианцы. Факт настолько известный, что на него жалуется будущий папа Пий II, а Ж. Кёра в 1451 г. обвиняют в участии в разделе добычи. После завоевания Фракии, части Болгарии и Македонии Мурадом I османы наносят поражение сербам в Косово (1389), крестоносцам — в Никополе (1396), и, воюя с Тамерланом и монголами, опустошают Черноморское побережье. Нужно дождаться конца XV в., когда Ивану III удастся установить мир между Москвой и татарскими ханами с Юга.

Однако пока на западе и востоке Европы, по разным причинам, население сокращается, в Италии, Швейцарии, Германии и на территории бывшего королевства Лотарингия (*Lotharingie*) санитарное состояние улучшается, развиваются города. Небольшие размеры государств (часто это свободные города, республики или княжества), замкнутость — все идет им на пользу: они относительно независимы, даже соперничая друг с другом; жить в них спокойнее и удобнее. На граждан не давит власть, как это происходит в стране, ведущей захватническую войну и всецело занятой военными действиями. Несомненно, Ганза поддерживала развитие своих 77 городов, объединившихся в 1367 г. Даже борьба гвельфов и гибеллинов, не утихавшая в Италии до конца XVI в. и выражавшаяся главным образом в соперничестве семей с принадлежащими им кварталами, часовнями, банками и т. д., косвенно способствует расцвету городов. Некоторые муниципалитеты, подобные нюрнбергскому, столь дальновидны, что строят (в XIV в.) крепостные стены, за которые черта города не переходит вплоть до XIX столетия. Церковь в Ульме могла вместить 28 тыс. человек (1392). Рабочие, бегущие от притеснения, налогов или конкуренции, например из Лукки и Брюгге, пополняют население других городов.

Кроме того, в то самое время, когда при Карле VII из-за дефицита рабочих рук Париж разрушался, когда в Лиможе оставалось всего пять жителей, когда санитарное состояние городов и качество дорог ухудшились (в XV в. во Франции почти все банные заведения закрылись), итальянские, швейцарские, немецкие, вогезские купальни пользовались огромным спросом. В конце XIV в. все более популярными становятся термальные источники в Спа, Пломбьере, Гингене, Сен-Галлене, Карлсбаде, местечке Вилла около Лукки. В 1415 г. Поджо восхищается толпами приехавших на воды в Баден. Гидравлические сооружения в немецких и итальянских городах поражают Карла VIII в 1494 г. и Монтеня — 90 лет спустя. «Честно говоря, — пишет итальянец Энео Сильвио Пикколомини в 1458 г., — ни в одной стране нет более красивых и приятных городов, чем в Германии».

Численность городского населения определить трудно, поскольку источники информации субъективны и противоречивы. Приводится цифра в 200 тыс. жителей в Ипре в XIII в., тогда как А. Пиррен не допускает более 30 тыс. В Южной Германии XV в.

только в Страсбурге, Ульме и Нюрнберге проживают по 20 тыс. человек, в Женеве в 1530 г. едва наберется 15 тыс., в Лукке не более 24 тыс. (1583), в Турине — 14 тыс. Но складывается впечатление, что в первой половине XV в. плотность населения во Фландрии, Баварии, Швейцарии и в Ломбардии возросла. Во Флоренции, крупном промышленном центре, больше 100 тыс. жителей, в Венеции, возможно, 300 тыс. (1509), чуть больше, чем в Милане (250 тыс.?). В Париже число жителей значительно меньше, чем при Карле V (1380), а во время осады города в 1590 г. оно составит всего 200 тыс. В Лондоне при Эдуарде III (1377) проживало 40 тыс, но при Генрихе VII (1500) эта цифра удваивается: за один век заметно сократилось сельское население. Столько же жителей в Кракове, столице Сигизмунда Старого (1506–1548). Впрочем, эти показатели очень меняются в годы эпидемии чумы. Несмотря на медицинское свидетельство, которое должен предъявить любой иностранец, въезжающий в итальянский город XVI в., в результате эпидемии в Милане в 1576 г. погибло около 150 тыс. человек, в Генуе в 1580 г. — 28 тыс. Тогда же Париж потерял 30 тыс. горожан. В «Дневнике» Л'Эстуэля читаем: «Страх перед болезнью и боязнь заразиться вызывали бóльший ужас, чем реальная опасность». Что же происходило в случае настоящей угрозы?

Большой приток людей отмечается в портах Испании и Португалии. Население Лиссабона за сто лет увеличивается втрое, превысив 100 тыс. душ. Если Гранада после кампании 1492 г. и гонения на мавров потеряла половину своих жителей (т. е. 100 тыс.), то мастерские, стройки, конторы Кадиса, Толедо, Севильи привлекают иностранцев, чернорабочих, чиновников, неимущих испанцев. В конце века население Нидерландов, постоянно возраставшее благодаря польдерам и торговле по Атлантике, достаточно велико (39 чел. на 1 кв. км), чтобы оказать сопротивление Филиппу II и Филиппу III (1566–1609). Но жители покидают разграбленные войной Гент, Брюгге, Ипр, Турне, Антверпен и отправляются в Норидж, Лондон или в столицы новых Соединенных провинций: Роттердам, Утрехт, Нимвеген, Лейден, Амстердам. И тогда, хоть и с опозданием, эти города превращаются в интеллектуальные и художественные центры.

Таким образом, стоит только какому-нибудь правителю, лиге или союзу обеспечить мир и защиту торговле, население начинает

расти и поставлять дополнительную рабочую силу, жаждущую быть использованной. Миграция в города, наметившаяся в Средние века, возобновляется. Но на сей раз, если много народа и прибывает в Прагу (процветающую при Карле IV в третьей четверти XIV в.), Лондон, Флоренцию, Антверпен, Нюрнберг, Лион, то это уже другие люди. Городское движение складывалось из объединения свободных и, в принципе, равных граждан; богатство сеньоров и священнослужителей составляла в основном земля. Конечно, в городах Фландрии и в Париже в XIII в. были хозяева и рабочие, купцы-предприниматели — владельцы мануфактур, оптовики, банкиры. Но начиная с XIV в. количество наемных рабочих быстро растет; концентрация промышленного производства сопровождается концентрацией фидуциарной, сосредоточением властных структур. Все чаще один и тот же человек, особенно в городах, занимающихся экспортом, поставляет сырье, обеспечивает работой, деньгами, находит рынок сбыта. Все чаще, желая рационально организовать свою деятельность, регионы поступают, как государства, то есть специализируются. Наконец, вместе с войнами исчезает или разоряется военная знать, и короли обращают ее в знать придворную; создаются новые виды зависимости, хозяином становится тот, у кого есть деньги.

Борьба между классами, начавшись во Фландрии в XIII в., в XIV–XVI вв. разворачивается во всех европейских странах и повсюду заканчивается одним и тем же. Якоб ван Артевелде, суконщик из Гента, поднимает фламандцев (1339) и пытается заставить графа проводить англофильскую политику (его убьют через шесть лет во время бунта ткачей). Ведь торговцы английской шерстью сильнее его и ему подобных. В их интересах, направленных против тех же неимущих горожан, действуют правители, богатые бюргеры и сельские жители. Действительно, во Фландрии, как и в Италии и Англии, неорганизованные крестьяне и безработные горожане договариваются непосредственно с капиталистами-предпринимателями; их много, и это более здоровая и дешевая рабочая сила. Формирование такого ремесленного сословия, обычно нелегального и преследуемого, является настоящей причиной медленного угасания рабочей буржуазии, полной победы буржуазии торговой и чиновничьей, а следовательно, именно оно лежит в основе новых гражданских смут, которые обогатят кровью Европу в XIV–XVI вв.

Целые регионы вкладывают все силы в один вид промышленного производства: сукноделие, шелкоткачество, добычу руды, кожевенное и бумажное дело... И стоит только эпидемии, войне, неурожаю прервать снабжение и обесценить труд, как сразу возникают социальные кризисы, будь то на узких улочках Флоренции или в предместьях Лондона.

После эпидемии чумы 1346–1349 гг. в Англии и во Франции остро не хватает рабочих рук; воспользовавшись этим обстоятельством, рабочие требуют повышения заработной платы, встают против богатых бездельников. Тут и там правители, нуждающиеся в деньгах, делают вид, что идут на уступки, но на самом деле обращаются к «ярмарочникам» (ярмарочным купцам), то есть к иностранной рабочей силе. Известно, как горожане расправились с Этьеном Марселем, заключившим союз с крестьянскими отрядами Жакерии (1358), и как Джон Болл оказался в тюрьме. Во Флоренции в 1345 г. вспыхивает восстание чомпи*: власть захватывает чесальщик шерсти Чуто Брандини; в Генте в 1379 г. народ, под предводительством Филиппа ван Артевелде, восстает против графа Фландрского; в 1381 г. Уот Тайлер и Джон Болл ведут толпы восставших на Лондон; в 1381–1382 гг. волна народного недовольства прокатывается по крупным городам — от Безье до Сен-Кантена; в Париже майотены** освобождают из тюрем заключенных, грабят лавки, убивают сборщиков налогов. Но везде подавление мгновенно и жестоко, а власть правителей становится еще сильнее.

Ланкастеры объявляют еретиками и казнят последователей Уиклифа — лоллардов, «толкающих народ на бунт» и посягающих на собственность церкви (среди них — Джон, «безумный священник» из Кента, предтеча приверженцев общности имущества) (1401). Подражателей лоллардов в Богемии, вслед за Яном Гусом и Иеронимом Пражским, ожидает та же участь: немецкое рыцарство идет крестовым походом на чешских крестьян, которые заду-

* *Чомпи* — неорганизованные массы наемных рабочих во Флоренции XIII–XIV вв. — *Примеч. ред.*

** *Майотены* — участники восстания городских «низов» в ответ на повышение налогов (1382). Повстанцы вышли на улицы Парижа, вооруженные бовыми молотами (по-франц. *les maillets*), откуда и произошло их название. — *Примеч. ред.*

мали конфисковать имущество церкви (1419–1436). Во Флоренции банкиры Медичи, укрепляя свою власть, опираются на промышленный плебс, ремесленников, занятых в сфере декоративно-прикладного искусства (1435); в течение шестидесяти лет, благодаря их правлению, процветают архитектура, скульптура и живопись. Потом народ устает и, доведенный до исступления Савонаролой, изгоняет Медичей. Но за четыре последующие года нравы вновь портятся, теперь изгоняют монахов, а Медичей призывают вернуться. В 1468 г. по наущению Людовика XI Льеж восстает против Карла Смелого: город взят, сожжен, полностью разрушен. Крупное восстание немецких и австрийских крестьян 1524 г. заканчивается бойнями в Саверне и во Франкенгаузене. То же происходит в Испании (восстание «комунерос», 1520–1522), в Венгрии и других странах. В ответ на четырехмесячную забастовку типографских рабочих в Лионе (1539) запрещаются любые «товарищества» или профессиональные объединения под угрозой тюрьмы и пытки; и в этом случае представитель короля встает на сторону работодателей и банкиров, иначе говоря, на сторону индивидуализма против коалиции.

Дело в том, что о себе заявляет новая реальность: власть принадлежит тому, кто умеет стать свободным и независимым в любой области, будь то торговля, банковское дело, промышленность, управление, война или теология. Власть не принадлежит ни военной знати, ни церкви, ни крестьянам, ни горожанам, ни ремесленникам, объединенным в корпорации: она принадлежит новой буржуазии — торговцам, юристам, предпринимателям, внедряющим в практику римское определение собственности, объявившим себя либералами и использующим возросшую рабочую силу, которую не удалось «поглотить» сельскому хозяйству, старым ремеслам или войнам. Везде в Европе место старой олигархии стремится занять олигархия новая, всеобъемлющая; она захватывает власть, сосредоточивает в себе реальную силу государства и опережает другие классы. Помогая подавить лоллардов и кабошьенов*, она, по сути дела, укрепляет собственную власть.

* *Кабошьены* — участники народного восстания 1413 г. в Париже, вызванного в основном ростом налогов. Прозвище одного из вождей — Кабош. — *Примеч. ред.*

Феодалной знати пришел конец. Не потому, что Столетняя война или война Алой и Белой розы, походы против славян, монголов или турок были более смертоносными, чем сражения в Средние века (французы потеряли 1542 человека в битве при Креси, несколько тысяч убитых насчитывалось в Косово), и не потому, что пушки окончательно разрушили феодальные замки (власть можно было бы укрепить иным образом), — просто эта знать в буквальном смысле разорилась. В конце XV в. из-за нехватки крестьян, унесенных чумой и войнами, убитых бандами грабителей, привлеченных зарождающейся промышленностью или военной службой, земля стала меньше плодоносить. Это произошло одновременно с сокращением денежного обращения и ростом цен не только на предметы роскоши, но и на повседневную одежду. Не следует также забывать о выкупах и требованиях кредиторов, имея в виду, что аристократы не могли заниматься торговлей или ремеслом, считая это ниже своего достоинства.

Бандиты и кондотьеры привлекали внимание военачальников больше, чем пушки, бомбарды или кулеврины. В итоге старая армия была реформирована: пехота, более мобильная, лучше управляемая, легче рекрутируемая, а значит, более экономичная, составляла теперь большую часть войск. Коммин предугадал, что ей суждено стать королевой сражений, уже в 1480 г. Такие «международные» войска, разумно организованные для ведения войны, волей-неволей привлекались государями в качестве наемных и послужили образцами для создания отечественных пехоты, эскадронов и легионов. Это вдохновляет Карла VII во Франции, Гонсало в Кордове или венецианских дождей: напрасно во Франции старое рыцарство, раньше служившее в армии сеньора, поднимает мятеж — прагеррию (1440). Оно вынуждено интриговать, помогаясь мест во главе новых войск или титулов и пенсий: ведь помимо всего прочего из-за притока драгоценных металлов деньги обесцениваются, а следовательно, доход от земли с 1520 г. постоянно сокращается. Идальго, разбойничавших в Испании, усмиряет Святое Братство, поддержанное правителями. В Англии Генрих Тюдор (1485–1509) завладевает выморочными землями, конфискует уголья своих противников, угнетает знать принудительными налогами: разорение феодалов в стране узаконено.

Что касается духовенства, то ему в то время ставят в упрек, от Савонаролы до Лютера, не столько роскошный образ жизни, сколько недостаток веры. Пышность римской курии возмущает Лютера меньше, чем папские индульгенции, выставленные на продажу банком Фуггера. Против этой симонии, этого неведомого союза крупной торговли и церкви, восстают реформаты, они обращаются к рыцарям, мелкой буржуазии, крестьянам, даже не осуждая последних, когда те путают сеньоров и епископов. Каждый стремится заполучить имущество церкви: князья и городские советы, крепостные и держатели земли «секуляризуют» церковные угодья, особенно после 1525 г., везде, где торжествуют новые религиозные доктрины, в частности, в Саксонии, Пруссии, Швеции, Англии. На самом деле Реформация укрепляет прежде всего власть глав государств и тех, кто их наставляет.

Церковь теряет свое влияние в половине стран католической Европы, поскольку попадает в руки общественных классов, по сути дела управляющих государствами. Это явление, однако, не характерно для протестантских стран: ведь некий отход духовенства от власти отмечался в католических странах задолго до триумфа Лютера и Цвингли. Так, даже оставив в стороне конфискации, произведенные гуситами в Богемии (1409–1436), к которой относились как к стране еретиков, мы видим, что в 1487 и 1494 гг. испанский король становится хозяином религиозных и военных орденов в Калатраве и Алкантиаре. В папской булле 1523 г. признается присоединение трех крупных орденов к короне: их доходы практически вливаются в государственную казну. Кроме того, «католические короли» Испании принуждают папу признать за ними право назначать епископов, распоряжаться церковными бенефициями. Во Франции согласно Прагматической санкции, изданной в Бурже в 1438 г. якобы в защиту свобод галликанской церкви, был установлен контроль над священниками со стороны королевской власти: вводилась система рекомендаций кандидатов на место епископов и аббатов, отменялись налоги, обогащавшие папство. Решение аннулировали в 1461 г., но конкордат 1516 г. окончательно установил опеку над французским духовенством: священников и аббатов назначает теперь король; крупные бенефиции духовенства принадлежат верующим лишь фиктивно, на самом деле ими распоряжаются придворные, часто люди светские, близкие к власти. Первый акт Генриха VIII,

разрывавший отношения Англии с папством (1533), возвращался к принципам Уиклифа, провозглашенным в 1380 г.: король имеет право на имущество церкви, поскольку она плохо им распоряжается, он закрывает большинство монастырей, но делает это для того, чтобы отдать их имущество короне или ее приверженцам.

Добавим, что в «низах» церковь тоже утратила часть своего влияния: крестьянская зависимость (серваж) почти полностью исчезает с земель Западной Европы к концу XV в., и государственные уполномоченные поддерживают тех, кто забыл уплатить старые феодальные долги аббатствам и братствам. Во многих местах крестьяне, как и лица благородного происхождения, связанные оммажем*, обретают независимость и освобождение от уплаты налогов или скидку.

Крестьянство пользуется социальным упадком обоих господствующих классов. Но гораздо больше в материальном, чем в нравственном отношении. Наверное, только горные жители Швейцарии сумели обратить экономическое раскрепощение в политическое: высокой рождаемостью, защитой гор, хорошим и легким вооружением в умелых руках можно объяснить их победы над рыцарями в Моргартене (1314), при Земпахе (1386), Грансоне и Мора (1476). Кроме того, нужно подчеркнуть роль городов в этом освободительном процессе, экономическую мощь Базеля, Констанцы, Сен-Галлена в начале XVI в., а также авторитет монастырей и священников до Реформации. Швейцарские кантоны, особенно с 1450 г., представляют собой огромный рынок наемных солдат, то есть эксплуатируемых. Мы видели, к чему привели крестьянские восстания в других странах. Когда такие правители, как Чезаре Борджа в Романьи, Фердинанд в Арагоне, Людовик XI во Франции или Иван III в России, борются с воровством, разбоем, насилием, которые парализуют сельское хозяйство, то делается это не ради помощи землепашцу, а для того, чтобы, по словам Макиавелли, «восстановить мир и подчинение государю». Им можно дать еды и питья, но пусть слушаются, платят и работают. Все очевидцы в конце XV в. говорят о процветании

* *Оммаж* (от франц. *hommage* — почтение, дань уважения) — в средневековой Западной Европе церемония, оформлявшая заключение вассального договора между сеньором и вассалом. — *Примеч. ред.*

рейнских и швабских крестьян, «которые едят мясо два раза в день и выпивают полкувшина вина». Однако сам Лютер призывает «дорогих сеньоров» «уничтожать их и резать», когда те поднимают мятеж (1525).

В тот же период в Англии с распространением овцеводства численность населения возрастает: при Тюдорах Британские острова покрываются большими огороженными фермами, вытеснившими мелких землевладельцев; в конце правления Генриха VII (1509) из 200 крестьян, живших на острове Уайт, осталось несколько пастухов. В течение того же столетия многочисленные законы, касавшиеся неимущих, подтвержденные ордонансом 1350 г., запрещают беднякам покидать приход и принуждают их работать за ничтожную плату. Во Франции после Столетней войны поредевшему крестьянству удалось добиться снижения земельного оброка или более выгодной платы за аренду, но подробное изучение сельских коммун в Иль-де-Франс или в Пуату показывает, что, по сути дела, возникла новая форма крепостничества: владения перешли в другие руки, и теперь их контролировали управляющие, предприниматели или фермеры, гораздо более требовательные, чем бывшие хозяева. Сельский пролетариат, состоявший из рабочих, ремесленников, исполщиков, родился одновременно с городским пролетариатом. В России и в Польше крестьяне в конце XV в. вообще полностью теряют свободу.

Власть, утраченная прежде господствовавшими классами, принадлежит отныне торговой и чиновничьей буржуазии, которая развивается наряду со старой, ремесленной. В нее входят банкиры международного уровня, предприниматели, юристы, королевские чиновники, наемные работники. Они держат в руках глав государств займами и разнообразными услугами, глав армий — рекрутами и поставками, глав церкви — законоведами и гуманистами, деревни и города — монопольным владением. Если города — рынок для деревни, то деревня — поставщик рабочей силы и продуктов питания: стоит крупному торговцу или фирме заполучить то и другое, то есть вступить в товарообменные отношения, и города оказываются в их власти. Именно на это жалуются все моралисты и проповедники, сеймы и муниципалитеты начала XVI в. Мы видим, например, как в странах, ранее входивших в состав Австрии, торговые дома Аугсбурга и Нюрнберга захватывают товары первой

необходимости прямо у ворот города или на рынках, душат мелких торговцев, назначая свои цены. В Вюртенберге за несколько лет, начиная с 1510 г., цена на вино увеличивается на 49%, на зерно — на 32%. «И слишком часто, — говорит автор “Наставления в христианской вере”*, — государи и те, кто правит, находятся в тайном союзе с крупными финансистами». Сегодня точно известно, что монополия Фуггеров на горнодобывающую промышленность причастна к крестьянским волнениям в Тироле, а в Венгрии главари мятежа против знати были «посредниками» Фуггеров.

Эта новая буржуазия, распоряжаясь деньгами, кредитами, наемными рабочими, легко становится хозяйкой земли. Когда дворяне, которые не могут заняться торговлей, не потеряв сословной чести (за исключением стекольного, кузнечного дела и разведения лошадей), частями распродают имущество, чтобы стать придворными, то покупают его новые капиталисты, крайне редко земледельцы. Дело доходит до того, что на смену эпохе одной юрисдикции на земельное владение приходит время множественных юрисдикций. Главная забота новой буржуазии — получение дворянства, либо с помощью государства, торгующего должностями, либо благодаря земельным владениям, названия которых они превращают в свои фамильные титулы. Таксисы, Фуггеры, Вельзеры становятся графами, братья Бюро, Жак Кёр, Жак де Бон де Саблансе (сын купца из Тура) произведены в бароны и шевалье, Медичи получают от папы титул великих герцогов и т. д. Число привилегированных чиновников повсюду множится. Цивилизация пьянеет, душа и тело обрастают жирком.

В странах Запада всегда были богатые и бедные, бережливые и расточительные, удачливые и невезучие. Примеры торгового капитализма и концентрации промышленного производства появляются уже в XIII в. Но в XV и XVI вв. возникает новая социальная реалья, которую можно было бы назвать ученым капитализмом. Нарождающаяся буржуазия относится к искусству, науке, философии не как к излишним украшениям, а как к дополнительным возможностям, обеспечивающим поле деятельности и власть. Мыслителей и художников чествуют богатые и требовательные клиенты, желающие пустить пыль в глаза соперникам.

* Имеется в виду теолог-реформатор Ж. Кальвин (1509–1564). — *Примеч. ред.*

Они чтут личное достоинство, потому что сами обязаны своим успехом личному достоинству.

Меценатство не было достоянием итальянцев — кондотьеров, римских прелатов, венецианских купцов или флорентийских банкиров, — отнюдь нет. Конечно, нужно упомянуть такие династии, как Монтефельтро из Урбино, Сфорца из Милана, Гонзага из Мантуи, Эсте из Феррары, Медичи из Флоренции, римских пап. Но не следует забывать, что у Вельзеров есть прославляющий их союзник — гуманист Конрад Пойтингер, что Фуггеры приглашают в Аугсбург, этот швабский Рим, таких немецких художников, как Дюрер, нидерландских и итальянских мастеров, ведут жизнь при дворе, строят дворцы, коллекционируют драгоценные камни, картины, рукописи, содержат зверинец, о котором Монтень упоминает еще в конце XVI в. Их словацкие союзники, Турзо, превращают Левочу (Лейтшау) в город-музей, поражающий лострами из Венеции, франко-бургундскими алтарями, ратушей из Далмации. Анго, судовладелец из Дьепша, возведенный в дворянство, окружает себя итальянскими художниками. Правители — тоже великие меценаты: король Рене, герцог Анжуйский (1409–1480), герцог Беррийский (1340–1416), герцоги Бургундские, Карл V, Карл VIII, Франциск I во Франции, Тюдоры в Англии, Иван III и Иван IV в России, Мехмед II в Константинополе поступают абсолютно так же, как Жак Кёр в Бурже или Амбруз Гейхштеттер, король ргути, в Аугсбурге.

Лоренцо Медичи, прозванный Великолепным (1448–1492), создает теорию развития искусства: «Только люди благородной крови, сыновья преуспевших купцов, могут довести вещи до совершенства». Только деньги, в конечном счете, могут обеспечить досуг, необходимый для размышлений и творчества. Бесплезно затворяться в монастыри, когда меценаты освобождают гения от любого гнета, материального или нравственного: папа Павел III спасает от правосудия Бенвенуто Челлини, обвиненного в убийстве, «потому что он уникален в своем искусстве». Более того, теологи, прокляв, подобно Лютеру, новых ростовщиков («евреев-христиан»), это «фуггеричество» (*Fuggerei* звучит как слово *Wucherei* — ростовщичество), в конце концов смягчают догматы до такой степени, что Кальвин в 1545 г., находясь в суровой Женеве, допускает законность процентного займа и рассматривает богатство как благословение Господне. Известно, впрочем, что из-за отмены Нантского

эдикта (1685), изгнавшей из Франции протестантов, страна лишилась предпринимателей, владельцев мануфактур, коммерсантов, едва не погубив производство предметов роскоши.

Естественно, старая ремесленная буржуазия реагирует на происходящее. Она увеличивает количество старшин, ремесел, правил, защищающих корпоративные интересы. Она тоже стремится к монополии. Но, обращаясь за поддержкой к королям, требуя для подмастерьев новых испытательных сроков и образцового произведения (шедевра) для подражания и совершенствования мастерства, делая патронат наследственным, она держит дело под колпаком, душит его. Враждебно настроенная к новым процессам, к иностранцам, к тайным компаньонажам*, к сельским и странствующим ремесленникам, к наемным работникам, к конкуренции, она закрывает дверь инициативе и прогрессу. Государство начинает контролировать ремесла, как хозяин — заработную плату: рабочие и мастера теряют свободу.

Цеховые объединения — речь пока не идет о корпорации — напрасно преследуют конкурентов, ярмарочных торговцев или надомных работников, капиталистическая либеральная буржуазия достаточно сильна и располагает достаточным количеством рабочей силы, чтобы защитить права на свободный и инициативный труд. Впрочем, волей-неволей, упорядоченный труд способствует той же цели. Необходимость создания образцового произведения и странствующий компаньонаж, возникшие как защитная реакция, в конечном счете благоприятствовали поиску и распространению знаний. Точно так же, как анархия, война и бедность способствовали развитию конкуренции с иностранцами и самым смелым отчуждениям собственности. В эпоху Возрождения повсюду восторжествовали индивидуалисты и их учения. Старые общественные связи были разрушены в пользу того, кто дерзок, жаден или гениален, то есть в пользу изобретателей¹.

* *Компаньонажи* — союзы подмастерьев во Франции, большей частью тайные. Возникли в XII–XIII вв., в XVI в. превратились в организации борьбы подмастерьев против мастеров. В XIX в. уступили место профсоюзам. — *Примеч. ред.*

¹ Individu et Société à la Renaissance, Colloque international de Bruxelles, avril 1965. Paris: PUF, 1967; *Garets M.-L. des. Un artisan de la Renaissance française au XV^e siècle: le roi René 1409–1480.* Paris, 1980.

Глава 3

Технический прогресс

Развитие финансовых механизмов и сосредоточение экономики в руках государства и буржуазии благоприятствовали изобретателям, поддерживая конкуренцию и разрывая старые связи. Новые хозяева, выходцы из народа, разумеется, тоже стали воевать, как раньше сеньоры, но имея тайное оружие — конкуренцию: победу одерживали самые быстрые или самые находчивые. По мере того как прежние господствующие классы коснели или сокращались, новая социальная сила лучше приспособлялась к возникающим обстоятельствам, проявляя все большую предприимчивость. Если младших сыновей уже не могли прокормить ремесло отцов или семейный земельный надел и при этом они отказывались стать придворными, наемными солдатами или рабочими, то, чтобы жить, им следовало, подобно любому честолюбцу, изобрести себе новую профессию. Мы видели, как растет популярность кредита, недавно возникшей формы собственности, люди все охотнее путешествуют, общество становится более богатым интеллектуально: в XIV–XVI вв. всевозможных открытий — причин и следствий разных проявлений неравенства — стало так же много, как промышленных городов и освоенных земель. Добавим, что рост городов и сокращение сельского населения также имели последствия: усугубившиеся экономические нужды одних, нехватка рабочей силы у других обусловили развитие механизации.

Художественные явления непосредственно связаны с техническим прогрессом. Меценатство само зависит от переворота в материальной сфере, который, в свою очередь, породил вкус к роскоши, к лучшим условиям жизни, к красоте. Мы не собираемся разбирать шедевры итальянского искусства или книги наших мыслителей, рассказывать историю происхождения очков или лака: между материалом и гением — пропасть. Но мы полагаем, что создание произведений Донателло, Питера Брейгеля, Эразма Роттердамского было бы невозможно без технических достижений. Микеланджело работает с такими огромными глыбами мрамора, потому что возникли новые способы добывания руды и новые виды транспорта. Если Филипп Добрый или герцог Баварский — большие любители хитроумных механизмов, то это благодаря необычайному прогрессу в металлургии. Реалистическое изображение, перспектива, трюмблей, смягчение тонов, искусство светотеневой моделировки были хорошо известны до 1400 г., но об отливке крупных форм из бронзы, о секретах производства фаянса и глазурей, о сиккативах почти не знали.

Обычно придают слишком большое значение трем «изобретениям»: пороху, компасу, книгопечатанию. Конечно, не следует к ним относиться как к чему-то второстепенному для цивилизации, вроде игральных карт Карла VII. Но давайте признаем, что они не могут объяснить итальянского искусства «кватроченто» (XV в.), что они существовали в Китае уже на протяжении нескольких веков, не породив там «Возрождения», а, главное, они мало что значили без пушек, каравелл, бумаги из хлопкового сырья и всех соответствующих технических средств. Ничего бы также не было без страстного любопытства, которое испытывает Европа в это время, без стремления к различным усовершенствованиям, без тех самых «опытов», принадлежавших не только моралистам.

Среди всех областей знания, занимавших Николая Кузанского (1401–1464), историка, философа и священника, большое место отводилось математике и механике. По свидетельствам очевидцев, Франциск I во время трапезы с удовольствием беседовал о ремеслах. А разве один из его предшественников, Людовик XI, не назначил командующего артиллерией Гаспара Бюро «главным реформатором и смотрителем за сооружениями и рабочими в королевстве, как в каменном, так и в плотницком деле, и всех других

зависящих от них ремеслах» (1461)? В своей программе по воспитанию Рабле предполагает, что, занимаясь математикой, ученик будет мастерить «тысячу забавных инструментов», что ему покажут мастерские ювелиров, алхимиков, монетчиков, часовщиков, печатников и т. д., чтобы «изучить ремесла и ознакомиться со всякого рода изобретениями в этой области» (1534). Пристрастие к тому, что можно смастерить руками, так сильно, что великий герцог Тосканский Франческо-Мария I Медичи проводит годы своего правления (1574–1587) в лабораториях, «имитируя восточные камни и обрабатывая хрусталь». Тем же занят Рудольф II, тогда еще правитель Богемии. Общеизвестно поразительное письмо, с которым Леонардо да Винчи обращается к Лодовико Моро: он гораздо больше настаивает на своих талантах механика и инженера, нежели художника, и его рукописи подтверждают, что он в равной степени интересуется парящим полетом, анемометрами, скафандрами, пулеметами, танками, проблемой золотого сечения и изображением Леды. Фауст, книжник, теолог, юрист... и благодетель Голландии, который изобрел дамбы и механические устройства, — не миф, созданный фантазией Гёте. Это больше, чем правда: это символ эпохи.

Техника (я не говорю «искусство») обработки камня, дерева, слоновой кости, кожи, гипса существенно не продвинулась. Такое впечатление, что дух изобретательства коснулся только металлургии, изготовления стекла, прикладной химии и ткачества. Поиск и регулярная добыча руды начинаются на заре XV в. Это эпоха, когда в угольных шахтах Льежа рождается новый рабочий класс, когда Мисни (Саксония), Гарц, Штирия, Тироль, Силезия, Шварцвальд, Венгрия, Богемия начинают пользоваться богатствами своих недр, часто заброшенных со времен римских завоеваний. Зальцкаммергут, Конте, Лотарингия, Люнебург конкурируют с венецианскими лагунами, соляными копиями в Пеккэ и Бруаже. Англия расплачивается цинком, оловом, свинцом и шерстью за зерно, соль и вино с континента. Жак Кёр арендует доменнаяльные разработки серебра, меди и свинца в Лионэ и Божоле: во главе предприятия стоит управляющий, ему подчиняется инспектор по доходам и расходам, контролирующий бухгалтеров; добыча ведется при свечах, колунами и молотками под присмотром какого-нибудь начальника; большинство рабочих — из Германии, это «мастера горного дела»,

«работники молотка», которым помогает множество чернорабочих и плотников. Людовик XI поощряет развитие горнодобывающей промышленности, понимая, что в других государствах уже рождается новая экономика и что сила правителей, его современников, во владении металлами. Габсбурги мощны не потому, что у них имперская корона, а благодаря полученным в наследство австрийским месторождениям, охотно разрабатываемым банкирами. На некоторых шахтах с рабочими расплачиваются даже штейнами и рудой. В середине XV в. в Папской области открывают месторождение квасцов — производство сукна и красильное дело на Западе больше не зависят от Леванта. Папа оказывает покровительство обществам по добыче и торговле квасцами (*Societas aluminum*), запрещает продажу турецких квасцов, заключает с королем Неаполя, на землях которого найдены и другие полезные ископаемые, договор на 25 лет, чтобы избежать конкуренции.

Мы уже упоминали семейство Турзо, которому Матяш Корвин даровал право на долю доходов от добытого на его рудниках сырья: дело в том, что они продемонстрировали королю машину для подъема воды из заброшенных шахт и ознакомили с новым способом конвертирования сернистой меди. Тогда же в Германии и Италии получили известность два изобретения: использование амальгамы для очищения золота и применение всасывающих и нагнетательных насосов для высушивания и проветривания штреков и штолен. Месторождения ртути, точнее, киновари в Идрии (на западе Крайны) активно разрабатываются Гехштеттерами, а их соперники плетут интриги при испанских дворах, чтобы получить доступ к месторождениям в новокастильском Алмадене или в американской Эспаньоле (1525). Комплексный способ хлорирования и амальгамации позволяет в 1557 г. увеличить добычу серебра на испанских рудниках Гуадалканала в Новом Свете. Слова «насос» и «поршень» приходят во французский язык из итальянского при Франциске I: Франция покупала драгоценные металлы в Испании и Южной Германии, с которыми она в ту пору воевала, а неблагородные металлы — в Англии, Фландрии, Брешии, Милане, Пистойи или на острове Эльба.

Такое впечатление, что французские короли пытались одержать верх над вражеским серебром и золотом с помощью меди и железа, поставляемых Бургундией или союзниками. Во всяком случае, они

лично интересовались заводами в Лионе или Дофинуа, приглашали иностранных инженеров, создавали конторы управляющих, инспекторов и смотрителей рудников (1471). В 1597 г. было учреждено Королевское управление рудников. Ведь без металлургии не могли обойтись ни скульпторы, работавшие с бронзой, ни литейщики, отливавшие пушки. Повсюду ведутся поиски месторождений меди, растет ее добыча для нужд артиллерии. Каждый хочет иметь такое вооружение — от Мехмеда II, владеющего самыми тяжелыми бомбардами, одна из которых, отлитая венгром Орбаном, весит 70 тонн, до Альфонсо I, герцога Феррары, который с гордостью демонстрирует «Большого Дьявола», воспетого Ариосто. Монтень видит в его арсенале «орудие длиной в 35 пядей (= 8,40 м) диаметром в фут» (= 30 см). В битве при Мариньяно кулеврины везли от 7 до 17 лошадей! Кроме того, чтобы снабдить шлемами, латами, алебардами пехоту, броней — парадных коней, чтобы защитить лошадей и воинов теми самыми доспехами, которыми гордятся музеи Вены и Парижа — состоящими из отдельных кованых пластинок, весившими вместе с всадником около 90 кг, — была нужна мощная металлургия. Она получила дальнейшее развитие к концу XV в. благодаря совершенствованию литья, кузнечного дела, изобретению новых мехов и подъемных механизмов.

Печи и кузницы требовали все больше древесного угля, поэтому, несмотря на многочисленные эдикты французских королей, площади лесов сокращались. В конце XII в. кузнецы перешли на каменный уголь. Лондонские теологи в XIV в. и парижские в XVI сочли это топливо вредным и осудили его использование. Однако к 1500 г. в Ньюкасле, Шеффилде, Льеже, Клостероде близ Экса, Цвикау в Саксонии, Вальденбурге в Силезии, Крѐзо каменный уголь все чаще используется в производстве бронзы, кованых изделий, для обжига извести и кирпича. Пушки, которые служат Дюгеклену в 1370 г. и Ф. ван Артевелде в 1381 г., — литые. Чтобы окончательно реабилитировать каменный уголь, промышленники елизаветинской эпохи строят специальные печи для получения кокса.

Конечно, его применение еще на позволяет сократить расход железной руды, но литье металла производится везде, где есть разработки, будь то картезианские монастыри или доманиальные рудники. Приводят в пример «печь для плавки железа» в долине Масво (Эльзас), сооруженную в 1409 г. Чтобы активизировать

процессы карбюрации, раскисления и плавления, все чаще прибегают к мощным мехам, водяным насосам. Также и крицы сварочного железа, полученные при низких температурах, куются с помощью гидравлической силы: молоты или кувалды приводятся в движение колесами с лопастями. В 1400-е гг. появляются пилы на водяном приводе, по берегам рек строят также красильни, кожевенные и бумажные фабрики. По некоторым рисункам да Винчи (1500), Агриколы (1556) и Валькенборха (1580) мы можем представить себе, как использовали силу падающей воды и систему зубчатых деревянных колес в цехах, карьерах или кузницах. Изучение рычагов да Винчи, наклонных плоскостей и блоков С. Стивеном (конец XVI в.), параллелограмма сил совпадает по времени с введением во французский язык таких слов, как *palan* — полиспаг (*palanco* на итальянском), *cric* — домкрат, с 1476 г. называемый «немцем», металлическая рессора, прорезь... Техника подъема в то время существенным образом продвинулась вперед.

Все и везде испытывают необходимость в быстрой езде: это важно для развития управления и финансов, для решения стратегических и пропагандистских задач, для совершенствования промышленности и снабжения. У крупных «спекуляторов»* и монополистов была своя почта еще до Людовика XI; в 1505 г. Филипп Красивый платит миланскому семейству Таксис 12 тыс. ливров в год за то, чтобы его депеши доставлялись в Европу; молниеносность походов Гастона де Фуа и молодого Франциска I поражает итальянцев и испанцев; братья Бюро вооружают армию «летающими снарядами»; изданные хроники наших побед моментально разлетаются во все стороны; дороги и средства передвижения модернизируются по мере того, как расширяется обитаемое пространство. Численность населения возрастала, и конкуренция в торговле становилась все острее.

Появление более скоростных средств передвижения по сути дела зависело от прогресса в области механики. Бесспорными лидерами в этой области в XV в. были немцы. Развитию их творчества способствовала неустойчивость границ между Фландрией, Нидерландами, Бургундией и итальянскими государствами. Изо-

* «Спекуляторы» — оптовые торговцы, извлекавшие прибыль из разницы в ценах и курсах валют. — *Примеч. ред.*

бретателям, не связанным с цехами, не было необходимости «наблюдать за их привычками и обычаями». Именно к фон Вику обращается Карл V в 1364 г., чтобы смастерить колесные часы для Венсеннского замка; именно немецким литейщикам и рудокопам поручает Жак Кёр рудники Королевского домена, а г. Бюро в 1456 г. покупает у одного немца еврейского происхождения «некоторые хитроумные приспособления, имеющие отношение к артиллерии»; Людовик XI заказывает немецкому кузнецу изготовление «королевских дочек», тяжелых цепей для узников, содержавшихся в Плесси-ле-Тур; Ж. Фише, профессор словесности, предоставляет немецким печатникам М. Фрибургеру, У. Герингу и М. Крацу помещение в Сорбонне для установки станков. Немцы значительно продвигают вперед технику создания гравюр, изобретают хитроумнейшие печи и обогревательные приборы, устанавливают в галереях «с сюрпризом» Эденского замка в Артуа или на итальянских виллах самые точные автоматы. Монтень придет в восторг от сооруженного в 1513 г. в Аугсбурге *Einlass*, потайного входа, где все регулируется автоматически невидимыми механизмами. В этом городе подъемные устройства подают воду в водонапорные башни, мельницы или гидравлические часы... Та тщательность, с которой немцы делают игрушки, украшения, музыкальные инструменты, распространяется на знаменитые в XV в. картографию, астрономию, судовые инструменты: глобусы, компасы, астролябии. Христофор Колумб ссылается на Мартина Бехайма, географа из Нюрнберга. Однако складывается впечатление, что основные усилия были направлены на усовершенствование колеса, винта и рессоры. Факт первостепенной важности, ведь именно с этим непосредственно связаны современные машиностроение и транспорт.

В начале XV в. на улицах Парижа можно увидеть странный рессорный экипаж, своего рода четырехколесную коляску, в которой ездил королева Изабелла Баварская. Задрапированные повозки, забытые со времен варварских нашествий, снова появляются у неаполитанцев, а потом у Медичи, больших любителей путешествий. Благодаря развитию артиллерии на механической тяге и этим *carruce*, *carroche* улучшаются дороги, чего не могли добиться в течение двух веков эдиктами и королевскими грамотами. Век спустя в Миланском герцогстве, Папской области и Тоскане многоместные

экипажи начинают совершать регулярные рейсы между большими городами. В 1544 г. Екатерина Медичи привезет из Флоренции в Париж тяжеловесные кареты — широкие и громоздкие, они, подобно пушкам, могут ездить лишь по ровной дороге без колеи.

С другой стороны, итальянцы развивают водный транспорт: к концу XIV в. они проводят каналы и ставят бакены в руслах рек; в Ломбардии и Венето появляются каналы со шлюзами, подобные тому, что сооружен Дионижди и Пьедро из Витербо в XV в.; гениальный да Винчи разрабатывает проекты ирригационных и прогулочных каналов с камерными шлюзами, как это описывает секретарь Монтеня в Баттальи. Микеланджело доставляет по воде в Рим блоки каррарского мрамора для строительства гигантской усыпальницы папы (1505). По Инну и Дунаю начинают сплавливать лес, Эльбу соединяют каналом с Балтийским морем. Вода, которую отводят с польдеров Севера, из топей Пуату или Солони, плещется в садах Флоренции и Рима. Благодаря ей там играют органы, вращаются автоматические устройства. Так венчаются силы природы и изобретательность человеческого разума.

Другое следствие развития ремесел духовного свойства. Умы людей привыкают к большей точности и упорядоченности. Нравственные требования реформаторов XV и XVI в., сомнения философов совпадают по времени с открытием бухгалтерских школ и установлением во всех городах часов, показывающих точное время. Карманные часы появляются в начале XVI в. Число более чем когда-либо правит миром. Арабские цифры, такие удобные, ставятся на эстампы, картины, памятники, архивные материалы. Входят в привычку точные наблюдения — как плавая по морям, так и читая книги. С одной стороны, подводят итоги, с другой — критикуют тексты. Недалеко то время (1543), когда поляк Коперник совершит переворот в науке, создав знаменитое учение «Об обращении небесных сфер», а Реформация отбросит традицию, чтобы вернуться к теперь уже доступным источникам.

Таким образом, можно предположить, что люди умеют и хотят читать. Изготовление стекла приходит на помощь исследователям. В XIV в. некий итальянец помещает магнитную иглу компаса в застекленную коробочку. В следующем веке Каталония с Барселоной, Богемия, где обосновалось множество немецких ремесленников, Лотарингия, Пуату (Аржантьер), Нормандия,

Нивернэ (в этих двух провинциях стекольщиками становились люди самого благородного происхождения), Восточная и Южная Германия, Австрия (Вена и Вайдлинген), Англия лишают Венецию (Мурано, Альгаре) монополии, которой та владела с XIII в. Генрих II способствует развитию производства венецианского стекла в Париже и в Руане. В 1553 г. во французском языке появляется глагол *vitrifier* (стекловать, превращать в стекло). К этому времени в окна всех городских домов Баварии и Тироля вставлены стекла (светлое стекло предположительно изобретено в 1463 г.): становится светлее... впрочем, не только в домах, но и в умах. Очки делают теперь не из берилла, а из отливного стекла, что несравненно дешевле: на одном эстампе начала XVI в., хранящемся в Национальной библиотеке, мы видим простых жителей какого-то немецкого или швейцарского городка в лавке мастера, делающего очки. Знаменитые художники — от Квинтена Массейса до Эль Греко — изображают на своих полотнах сборщиков налогов, банкиров, ученых и образованных горожан в очках. Сберегая десять лет зрения у ста эрудитов и мастеров, человечество получает тысячу лет исследования и созидания. Добавим к этому, что благодаря стеклу появилась возможность хранить и проводить перегонку недавно открытых химических соединений, они покидают «кухни» алхимиков и появляются в мастерских граверов по металлу, художников, сварщиков, лабораториях аптекарей. Около 1500 г. стекло и хрусталь уже режут алмазом, а не раскаленным железом. Отсюда — и разнообразные бокалы, и большие витражи XVI в. А вот производство зеркал, которые пока не отливают, а выдувают, остается тайной Венеции, и они поблескивают только в кабинетах государей и вельмож.

Считалось, что рост текстильной промышленности, например во Фландрии, не связан с техническими усовершенствованиями. Речь якобы может идти только о развитии торговли или о более умелом использовании сельской рабочей силы. Два факта доказывают противоположное: с одной стороны, изготовление в Европе тканей, которые в Средние века закупались в Византии, арабских странах и в Китае, с другой — широкое распространение более удобной одежды из тонко выделанного материала; теперь ее носят даже малоимущие. Дух изобретательства, столь очевидный в оружейном деле или в судостроении, проявляется сначала в имитации, а затем

в улучшении качества атласа, шелкового бархата, парчи, набивных или вышитых серебряными, золотыми и шелковыми нитями тканей, бумази на хлопковой основе — всего того, что ввозилось по очень высокой цене из Африки или с Востока.

Ковровое дело, то есть создание шпалер и ковров, а не просто их продажа, становится ремеслом, и соответствующие слова входят в язык в XIV–XV вв. во Франции, Артуа и Фландрии. На станках с вертикально и горизонтально натянутой основой (готлисовых и баслисовых) гладкие ткани больше не ткуются, на них воссоздаются сюжеты, предложенные художниками. Шпалеры Арраса получают такую известность, что после битвы при Никополе (1396) султан Баязид требует в качестве выкупа за Жана де Невера «готлисовые ткани из Арраса», а в Италии ковровщика называют *arazzi*.

В Брюгге, Брюсселе или Турне в XV в. из расшитой шерсти шьют накидки, мантии, ризы, стихари с драгоценными нитями. А в Лукке, Флоренции и Генуе мотают и прядут шелк, который уже во времена Людовика XI будет изготавливаться в Лионэ и Турени. Монтень видит во Флоренции машину, которая разматывает 500 клубков шелка одновременно (1581). Бархат на двойной основе через Ломбардию и Прованс попадает в долину Роны; при королях Валуа в моду входит атлас; обивочная ткань из шерстяного бархата (плюш) на нитяной основе переезжает из Гранады в долину Сены.

Мы уже упоминали о том, что при Карле VII в Монтивиллье, Руане, Париже распространились «механические станки», превосходившие английские. В конце XV — начале XVI вв. более тонкую шерсть производят не только в Англии, но и в Лангедоке и Испании, саржа из Ленстера, Сеговии или Юссо совсем другого качества, чем суконные или шерстяные ткани из Фландрии.

А главное, прядение перестает быть лишь городским ремеслом. С XIV в. крестьяне не только валяют импортную шерсть и ткуют ее — более или менее подпольно даже недалеко от крупных центров, но и пользуются двумя важными изобретениями. В XV в. по всем деревням распространяются прялка с ножным приводом и искусство вязания. С помощью первого можно гораздо быстрее прясть, чем с веретеном, легкие и чистые ткани; из них шьют простыни, блузы, рубахи, которые крестьяне начинают носить в 1500 г. Что касается вязания (заимствованного у скандинавов или народов Северной

Африки — неизвестно), оно одевает в чулки, носки, перчатки, рукавицы, жилеты, колпаки и чепцы самых бедных тружеников, которые раньше обматывали ноги кусками полотна или сукна. И вот на дому уже вяжут не только чулки, но и шали, капоры, детскую одежду. Плести кружева крючком или иглой, вышивать на ткацком станке шерстяные ткани не умели: эти изделия относились к предметам роскоши. Венецианское кружево, гиппоровое кружево Фландрии, сетчатое кружево, гофрированные кружевные воротники предназначались аристократам и аристократкам. В 1505 г. в Труа учреждается первое сообщество трикотажников. Устав цеха мастеров-трикотажников в предместье Парижа Сен-Марсель датирован 26 августа 1527 г. Они изготавливают «шерстяные чулки на английский манер». Скоро начнут вязать из шелка: Генрих VIII в Англии и Генрих II во Франции носят первые шелковые чулки ручной вязки. Около 1570 г. одновременно в Ниме, Нормандии и Кембридже появляются вязальные станки.

Совершенствование ткачества, повсеместное распространение льна существенно снижают стоимость тканей. Впрочем, бумагу из хлопчатобумажного тряпья умели делать еще в Средние века. Распространение бумажных мельниц, низкую стоимость производства следует связывать непосредственно с последними достижениями в книгопечатании. Его создают ремесленники и торговцы: они хотят не просто быстро продвинуться вперед, но охватить широкую клиентуру; веленевая бумага и пергамент уступают место дешевой бумаге из тряпок. Это влекло за собой необходимость в специальной типографской краске, хороших прессах и подвижных литерах, которые не поддавались бы износу, но и не рвали бумажный лист. Все проблемы были решены в первой половине XV в. благодаря развитию ксилографии, замены деревянных форм на металлические, изобретению типографской краски на основе голландской сажи, прокипяченного льняного масла и сплава сурьмы со свинцом, благодаря отливке подвижных литер, применению винтового пресса. К 1440 г. Гутенберг и его компаньоны в Майнце и Страсбурге стандартизируют наборные формы: пергамент заменен печатной бумагой.

Не существует незначительных открытий, поскольку любое из них может привести к созданию предмета искусства или к освобождению человека. Приклеивание холста к деревянной основе,

затем использование только холста позволяют к 1500 г. создавать картины более стойкие и крупные с меньшей затратой средств. Немецкие механики, трудившиеся над хитроумными замками и шарнирами, граверы с Севера, изобретшие эстампы и офорты, художники, которые, покрывая растительные и минеральные краски прочным лаком, уже в начале XIV в. (еще до братьев ван Эйк, 1425) создают масляную живопись, оказывают цивилизации столь же большие услуги, как и гончары, которые в 1350 г. в Фаэнце изобретают фаянс, покрытый глухой эмалью, или совершенствуют непрозрачную оловянную глазурь в Гранаде, Валенсии, Поле (1330), Кастель Дуранте (1360), позже в Фаэнце, Урбино, Сиене. Плавильщики облицовывают керамикой баварские печи. В Реймсе и Париже (1475) суконщики, в частности Гобелен, одновременно и химики, и красильщики, а да Винчи и Тициан для создания своих таинственных красок «готовят» странные блюда, смешивая смолу с травами и сыром. Достойные занятия испаномавританских, флорентийских и рейнских гончаров, использующих то окуривание дробом, то смесь светлых эмалей с песком и винным осадком, то лак с солью, представляются нам бесспорно более полезными, чем изобретение оружейников из города Пистойя, придумавших приблизительно в 1530 г. пистолет.

Принято обращать особое внимание на впечатляющие достижения медицины в XV–XVI вв. Это предмет, соответствующий любопытству людей эпохи Возрождения и тому интересу, с которым они относились к человеческому телу. На самом деле, здесь, как и в других областях, самые большие открытия были сделаны практиками, костоправами, работавшими самостоятельно, вне признанных сообществ. Врачи XIII в., буквально следуя изречению церкви: *Ecclesi abhorret a sanguine**, отдали операции на откуп хирургам, а те — цирюльникам. С XVI в. по всей Европе можно встретить храбрецов, орудующих скальпелем: они не знают латыни, но врачи из Северной Италии и, главное, опыт научили их вправлять грыжи, задерживать развитие катаракты, иссекать свищи, удалять камни из мочевого пузыря или кастрировать животных. Есть исторические документы, свидетельствующие о милос-

* «Церковь не выносит крови» (лат.) — соображение, которым инквизиция оправдывала сожжение еретиков на кострах. — *Примеч. ред.*

тях, дарованных королями Франции, от Карла V до Людовика XI, цирюльникам (именно у них учится Амбруаз Паре в 1532 г.). В основном там упоминаются операции *in vivo*, которые делаются с конца XV в. на приговоренных к смерти, а также вскрытия трупов, разрешенные университетами учащимся на хирурга и цирюльникам. Такие великие художники, как да Винчи или Микеланджело, такие великие мыслители, как Рабле, изучают анатомию. В начале XVI в. блистают медицинские школы Монпелье, Брюсселя, Падуи, Кремона.

Джованни ди Романья и Мариано Санто создают теорию камнесечения; П. Франко придумывает подлобковое камнесечение. Бельгиец Везаль издает в 1543 г. первый точный анатомический атлас. Испанец Мигель Сервет (1509–1553) открывает малый круг сердечного кровообращения; Амбруаз Паре (1517–1590) практикует лигатуру артерий. В 1579 г. папа Григорий XIII берет хирургов под опеку. Понятно, что все эти исследования и достижения предполагают изменение приемов в сфере искусства. Из открытий в области химии, металлургии или анатомии живопись и скульптура не могли не извлечь совершенно новых средств выражения¹.

¹ См.: Histoire générale des techniques. T. I et II. Paris: PUF, 1962–1965; Histoire générale des sciences. T. I. Paris: PUF, 1957; Civilisation technique et humanisme. Beauchesne, 1968; Gille B. Les ingénieurs de la Renaissance. Paris: Hermann, 1978; Kyeser K. P. 61–70; Francesco di Giorgio Martini. P. 107–128; Léonard de Vinci. P. 129–201; Gille B. Histoire des techniques. Paris: Encyclopédie de la Pléiade, 1978.

Глава 4

Развитие искусства до 1500 года

Концентрация экономики, формирование четвертого крупного общественного класса, открытия, явления параллельные или взаимодополняющие происходили в разное время в зависимости от страны. И Возрождение искусств, тесно связанное с техническим прогрессом и меценатством, более или менее запаздывало. Кроме того, в каждой стране различные виды искусств по-разному откликались на текущие перемены: безусловно, в архитектуре изменения носили менее глубокий характер и «разворачивались» медленнее, чем в живописи; ремесла, связанные с ткачеством, развивались быстрее, чем те, что связаны с использованием огня. В принципе можно также утверждать, что национальные традиции, с одной стороны, и особенности общественной жизни, с другой, во многом предопределили судьбу каждого вида искусства в каждом государстве. Это становится очевиднее, когда речь идет о стране бедной или изолированной. Искусства, предполагавшие больше рабочих рук, освободились последними. Но каждое из них все явственнее стремилось выразить кредо какого-нибудь класса. Собор в Шартре в Средние века возводят всем миром; строительство крыла Генриха II в Лувре — манифест школы, воззрения которой столь же ограничены, как и число ее поклонников. Как и опубликованный тогда же (1549) литературный манифест «Плеяды».

Ни подражание итальянским и античным образцам, ни обращение к язычеству не являются критериями, по которым то или иное произведение можно отнести к эпохе Возрождения. В таком случае пришлось бы исключить творения братьев ван Эйк, почти всё немецкое искусство, а для Франции и даже Бургундии — дожидаться знаменитого военного похода Карла VIII в Италию (1494)! Это просто немыслимо. Необходимы другие мерки. Если признаками нового искусства можно считать любовь к жизни и к светским сюжетам, индивидуализм, свободный от традиционных форм выражения, поиск соразмерности, гармоничное сочетание объемов и красок (а не миниатюра и перегруженность), то флорентиец Джотто, умерший в 1336 г., и сиенец Дуччо, умерший в 1319 г., безусловно, относятся к предшественникам или мастерам Возрождения. Первый пишет фрески, создает планы и чертежи кампанилы собора во Флоренции (1334), ясно и взволнованно рассказывает в Ассизи, в Падуе, у себя на родине или в Риме о жизни св. Франциска, Богоматери, Христа, обоих святых Иоаннах или о своих современниках. Второй, подобно Джотто, умеет создать композицию из отдельных фигур, его Мадонна в сиенском соборе человечна и красива. Учителями того и другого были природа и время, в котором они живут и которое влияет на художников больше, чем византийские эмали или французские скульптуры. Понятно, что эти художники служили примерами для всех итальянцев на полуострове (Таддео Гадди, Дадди, Джовани да Милано, Аретино, Джоттино) или отправленных за границу: Герардо Старнина к Хуану I Кастильскому; Томазо ди Модена к Карлу IV, королю Богемии; Маттео Джованетти из Витербо и Симоне Мартини (или Мемми) из Сиены (1339–1352) к папам в Авиньон.

Росписи папского дворца, в свою очередь, разжигают дух соперничества. Жан, герцог Нормандский, встречается с Климентом VI (1349); эта сцена находит живописное воплощение, осуществленное по заказу герцога, который начинает украшать свой замок Водрей возле Пон-де-л'Арш. Но элегантная и светская жизнь королевей династии Валуа требует нового обрамления и новых сюжетов. Что и происходит не только в замке Водрей, но и в особняке Сен-Поль в Париже, и в Венсеннском замке, местах пребывания Иоанна Доброго и его сына Карла V. Историки упоминают двух королевских художников, работавших с 1344 по 1380 г.: Жана Коста и Жирара

Орлеанского: они создали — наряду с «Житиями святых» и «подходными часовнями» — «Жизнь Цезаря» (1349), зал Тезея (1370) и, вероятно, многое другое. Все это исчезло, как и 3906 ценных предметов из описи короля Карла. Набивные шелка, украшенные в стиле «гризайль», картины, вышитые или собранные из деревянной мозаики, механические и ювелирные изделия, носилки, шахматные доски, книги, расцвеченные миниатюрами, занимают в ней гораздо больше места, чем живописные полотна.

Такое впечатление, что французские художники того времени, подобно Иоанну Доброму, путешествуют в Авиньон или берут за образец фламандцев: Андре Боневё, Ван дер Мора, Хуго Портье, Жана из Хасселта, Луи из Монса.

Зато шпалеры становятся национальным самостоятельным видом искусства. На нарочито упрощенных картонах Жана Бандоля из Брюгге французский мастер Никола Батай по заказу Людовика, герцога Анжуйского*, создает для собора в Анже пять панно (25 м в длину, 5 м в высоту) на сюжеты Апокалипсиса. Ярусная композиция известна давно, техника — новая. Жан, герцог Беррийский (умер в 1416 г.), и Филипп, герцог Бургундский и граф Фландрский (умер в 1405 г.), другие братья Карла V, — тоже коллекционеры и меценаты. Благодаря им, во время передышки в ходе Столетней войны, в Париже, Бурже, Дижоне процветают школы миниатюры, ювелирного искусства, живописи, ковроткачества и скульптуры, они приглашают мастеров по фаянсу из Испании, обмениваются художниками. Многие из живописцев фламандцы, например Поль Лимбург и его братья, создавшие миниатюры «Роскошного часослова герцога Беррийского», Мельхиор Брудерлам из Ипра, расписавший алтарь в картезианском монастыре Шанмоль (1390), Жан Малуэль из Гельдерна, автор «Святой Троицы» из Лувра (1400), Клаус Слютер, мощный скульптор, создатель так называемого Колодца пророков с замечательной статуей Моисея, а также «Голгофы» и портала монастыря Шанмоль (1395). Другие — французы, в их числе ковровщики из Арраса, вытканвшие шпалеры «Битва при Розбейке» (музей Клюни), и ювелиры, изваявшие золотую лошадку, преподнесенную в дар Карлу VI в 1404 г. (в Альгёттингенге).

* Людовик, герцог Анжуйский, — младший брат короля Карла V Мудрого. — Примеч. ред.

Подобно итальянцам, эти мастера франко-бургундской школы изображают своих современников на фоне реалистичных пейзажей. Речь идет не о споре между идеализмом и реализмом, античностью и готикой, а между старой школой и современным опытом — блистательно утонченным, обогащенным парижской средой.

Этим объясняется, наряду с постоянными передвижениями с Севера на Юг, такое множество общих черт, присущих шедеврам парижских, нидерландских, кельнских (например, «Св. Вероника»), богемских («Страсти Христовы» Мастера Тршебоньского алтаря) и итальянских мастеров. Можно говорить о едином стиле, о первом периоде Возрождения, около 1400 г. объединившем культуру Европы. Фламандцы постоянно обновляют свою любовь к Италии, подражая Джотто, Лоренцетти, Гадди или Орканьи, а красота Италии обретает больше плоти, становится рельефнее благодаря Мазаччо. Если Филипп Смелый покупает итальянские медали и произведения из слоновой кости, если он поручает одному веронцу заботиться о своей библиотеке, то миланцы в 1398 г. обращаются к парижским и нидерландским мастерам, чтобы те запечатлели готический собор в их городе. До 1450 г. итальянцы не будут оспаривать превосходство других художников в воспроизведении жизни.

Братья ван Эйк добиваются поистине всеобщего признания тем более легко, что после гражданской войны (1410), битвы при Азенкуре и договора в Труа «все лучшее» переезжает из Франции в Бургундию и Фландрию. Эти художники из Лимбурга до такой степени совершенствуют живопись маслом, что слывят ее создателями. Они наносят один поверх другого тонкие прозрачные слои краски, изготовленные на основе прокипяченного и осветленного масла из льняного семени и ореха (так называемая фламандская манера многослойного прозрачного письма). Ян ван Эйк (1384–1441), прозванный Яном из Брюгге, — художник и камердинер герцога Бургундского Филиппа Доброго, не раз отправлявшийся с дипломатическими миссиями в Португалию, Испанию, Гаагу. Великое произведение братьев ван Эйк (Хуберт умер в 1426 г.) — полиптих «Поклонение агнцу» в алтаре собора Св. Бавона в Генте (1432). Перед взором зрителей предстает 258 персонажей — дарители, ангелы, солдаты, судьи, Адам и Ева... Но это не только открытие изысканного, грандиозного, симметрично организованного мира,

это открытие искусства одновременно точного и глубокого, научного и сияющего светом. Пять веков спустя краски по-прежнему сохраняют первозданную свежесть. Одежды из бархата с орнаментом или золотые украшения выписаны так же тщательно, как пейзаж на заднем плане картин. К знаменитым произведениям братьев ван Эйк относятся «Мадонна канцлера Ролена» (министра герцога Бургундского), «Мадонна с монахом» (викарий церкви Св. Анны в Брюгге), «Стигматы св. Франциска», «Мадонна каноника ван дер Пале», портрет Дж. Арнольфини с женой. Было бы преувеличением говорить, что в этих картинах отсутствует религиозное чувство. Однако нельзя не признать за художниками открытие новых законов в жанре портрета, пейзажа, перспективы.

По напряженности, яркости, отточенности средств их наследниками являются малые голландцы: А. ван Ауватер; такой жесткий художник, как Дирк Баутс (1410–1475); патетичная и изящная нидерландская школа: Мастер из Флемаля или из Меразе (= Робер Кампен? Ж. Дарэ? молодой Рогир ван дер Вейден?); Рогир ван дер Вейден (ок. 1400–1464); историограф св. Урсулы, портретист Ханс Мемлинг; его последователь в Брюгге нежный Герард Давид. Сами итальянцы, например Дзанетто Бугатто из Милана в 1460 г., приезжают поучиться у этих мастеров. Лоренцо ди Креди или Гирландайо копируют во Флоренции триптих «Рождество Христово», который голландец Хуго ван дер Гус написал для Томазо Портинари, представителя банка Медичи (1470). Даже Антонелло да Мессина, замечательный портретист, автор «Кондотьера» (Лувр), «Святого Иеронима» (Лондон), безупречный исполнитель «Распятия» в Антверпене, едет во Фландрию (ок. 1470 г.) к последователю ван Эйка учиться технике живописи маслом с добавлением лака, которая превращает полотно в своего рода эмаль, чтобы, в свою очередь, обучать ей венецианцев (1475–1476) и неаполитанцев. Король Рене, герцог Анжуйский и Провансальский, приглашает к себе в 1442–1480 гг. почти одних фламандцев. Мартин Шонгауэр в Кольмаре («Мадонна в беседке из роз», 1473), швабские или франконские мастера алтарных картин, Луис Далмау в Барселоне (1445), Нуну Гонсалвиш в Лиссабоне (1460), каждый со своим характером, мужественным или мистическим, суховатым или мягким, все признают авторитет фламандских и нидерландских мастеров.

Среди этих художников Рогир ван дер Вейден и Ханс Мемлинг достойны большего, чем просто упоминания. Первый родился в Турне в Валлонии в 1398 или 1400 г., но учился у фламандцев. Судя по всему, он обосновался в Брюсселе около 1425 г. Сегодня его стараются не путать с неким Рожье де ла Пастюром, упоминаемым в городских архивах Турне в 1427 и 1482 гг. как ученик Робера Кампена. Некоторые критики (в их числе Рендерс и Макс Фридлиндер) приписывают ему (в раннем периоде) авторство произведений анонимного Флемальского мастера, жившего недалеко от Льежа: «Богоматерь с младенцем» (Франкфурт), «Читающая св. Варвара» (Прадо), «Поклонение пастухов» (Дижон), одно из «Распятый» в Берлине. У обоих обнаруживается одинаковое владение рисунком, сочетание точности воспроизведения и патетичности, сходное ощущение интимности: «Св. Лука, рисующий Мадонну» напоминает «Читающую св. Варвару». Но Рогир все же любит удлиненные, не очень гибкие формы, сдержанные цвета, которые усиливают драматизм. Это доказывают картины «Снятие с креста» из Эскориала, собора Св. Петра в Лувене, из галереи Уффици, лицо Богоматери в «Скорбящей Богоматери» (Брюссель), два панно, изображающие Богоматерь и св. Екатерину (Берлин и Вена). В 1435 г. он становится главным художником Брюсселя, затем отправляется в Италию, присутствует на праздновании юбилейного 1450 г. Считается, что эта поездка, отмеченная такими работами, как «Страсти Христовы» (Неаполь) и «Вирсавия» (Генуя), привнесла смягчающие тона в его манеру письма, прослеживающиеся в полиптихе видения «Страшного суда» (ок. 1452 г., Капелла Госпиталя, Бон), в триптихе «Семь таинств» (Антверпен), в «Рождестве» (Берлин) и в «Поклонении волхвов» (Мюнхен). Умер он в 1464 г. На представителей нидерландской школы, например на Баутса, или на немецких художников он оказал не меньшее влияние, чем братья ван Эйк. В Италии и в Австрии о нем будут говорить еще целое столетие.

Что касается Мемлинга (1435?–1494), то он родился недалеко от Майнца, судя по всему работал в Кёльне, затем переехал в Брюссель, где стал учеником Рогира ван дер Вейдена. В 1476–1494 гг. жил в Брюгге. Исполненный мистицизма в силу своих немецких корней, он становится реалистичным и глубоким наблюдателем благодаря пребыванию во Фландрии. В 1477 г. Мемлинг пишет «Семь скорбей Богоматери»; в 1479 г. — «Мистическое обручение

св. Екатерины», «Поклонение волхвов»; в 1484 г. — большой триптих «Святой Христофор», подаренный бургомистром Морелем церкви Сен-Жак; в 1489 г. — «Богородица с предстоящим семейством Якоба Флорейса». В том же году он расписывает раку св. Урсулы, свой шедевр, и, наконец, в 1491 г. создает «Страсти Христовы» (собор Нотр-Дам в Любеке). В «Небесном концерте», написанном на корпусе органа в городе Нахера (Старая Кастилия), художник изображает персонажей в натуральную величину, подобно Хуго ван дер Гусу. Но миниатюра в большей степени соответствовала его таланту. Произведения Мемлинга можно узнать по выпуклому лбу фигур, тонкому носу, открытым вискам, отрешенному виду, какой-то идеальной, или, как говорят некоторые, наивной кротости, которая становится еще более трогательной на фоне замысловатых и фантастических пейзажей.

Среди сокровищ герцогов Бургундских (в Вене) и других правителей очень много ювелирных изделий (распятия, чаши, броши, кольца с драгоценными камнями или покрытые эмалью), мебели, шпалер, накидок или мантий, расшитых шелком, серебром, золотом и жемчугами, как на картинах Рогира ван дер Вейдена. В маленьком городке Ауденард около 1450 г. в художественных ремеслах занято 14 тыс. человек, а Эденский замок, прославленный Оливье де ла Маршем и Жоржем Шастелленом, был одним из самых крупных хранилищ произведений искусства Европы.

Тем не менее художественные поиски итальянцев шли в другом направлении. В Средние века, по религиозным соображениям, было не принято изображать обнаженную натуру и движение. В период кватроченто (XV в.) у мастеров Тосканы возник особый интерес к линии, формам, точности пропорций. Их открытиям, вероятно, способствовали ясность неба, относительно мягкий климат, античное наследие, на которое, наконец, обратили внимание, и дух соперничества, порожденный условиями общественной жизни. Это отмечал флорентиец Вазари — знаменитый художник, но, прежде всего, гениальный архитектор. Крупные архитекторы очень часто были скульпторами, художниками или чеканщиками. Никто не копирует античные образцы; движимые поиском синтеза, все идут дальше, пытаясь соединить науку и искусство.

Лоренцо Гиберти в течение 22 лет (1425–1447) создавал десять бронзовых барельефов дверей баптистерия во Флоренции, эскизы

которых подтверждают, что скульптор владел техникой перспективы. У Донателло (1386–1466) в бронзе и мраморе оживают самые разнообразные характеры, эмоции и мысли, идет ли речь об изображении детей в кантории (в хоре) флорентийского собора и в «Музицирующем ангеле» (Берлин), юношей, например, «Св. Иоанн Креститель», «Давид», «Мученичество св. Лаврентия» (Флоренция), или взрослых — вспомним лысого Иова, по прозвищу «Цукконе» («Тыква»), из кампанилы флорентийского собора. К шедеврам Донателло, одухотворенным и реалистичным, относятся деревянная статуя старой Марии Магдалины (в баптистерии) и конный бронзовый памятник кондотьеру Гаттамелате, установленный на площади в Падуе (1443–1453).

Около 1443 г. Лука дела Роббиа и его племянник Андреа, используя достижения в области глазурованной керамики и майолики с оловянно-свинцовой глазурью, изготавливаемой в Фаэнце и Флоренции, специализируются в цветной керамике. Рельефы хора в флорентийском соборе, скульптурные изображения Луки, мадонн, «Встреча Марии и Елизаветы», «Распятие», выполненные Андреа, исполнены религиозного чувства, то умиротворяющего, то будоражащего душу. Мужественность и терпеливость, присущие христианству, выглядят более ощутимо в творчестве Мазаччо (1401–1428) и монаха Фра Анджелико (1387–1455). Один великолепно владеет формой и светотенью, у другого краски сияют особым светом (фрески в церкви в Санта-Мария дель Карлине и в монастыре Сан-Марко во Флоренции).

Художники подходят с научной точки зрения к изучению перспективы, выразительности, контрастов, анатомии. Если Фра Филиппо Липпи (1407–1469) еще работает в традиции Фра Анджелико, изображавшего рай, и Беноццо Гоццолли (1420–1497), воспроизводившего волшебный мир Медичи в той самой Флоренции, в которой Уччелло и Пьеро делла Франческа пишут трактаты по перспективе, то Гирландайо (1449–1494), Верроккьо (1435–1488), Боттичелли (1441–1510), автор «Рождения Венеры» и «Аллегии Весны», являются непосредственными предшественниками да Винчи: они искусно владеют техникой рисунка, создавая волнующую гибкость форм.

У Мантеньи из Падуи (1431–1506) более сухая и жесткая манера письма: «Распятие» (Лувр), «Масличная гора» (Лондон),

«Мертвый Христос» (Брера), фрески в церкви Эремитани в Падуе или дворца в Мантуе примечательны своей суровостью, неожиданными ракурсами, знанием археологии. Лука Синьорелли из Умбрии (1441–1523) — предвестник Микеланджело: на фресках со сценами Страшного Суда (собор в Орвието) мускулы у грешников выписаны с большей точностью, а их страдания кажутся более человечными.

Следует отдельно сказать о Брунеллески (1377–1446) и Верроккьо (1435–1488), которые считаются создателями новой архитектуры и скульптуры.

Филиппо Брунеллески — автор купола знаменитого флорентийского собора Санта-Мария дель Фьоре (1420–1434). Купол не имеет ничего общего с античными и византийскими куполами. Скорее он похож на яйцо, острым концом которого постучали по небу. Это сравнение принадлежит самому архитектору, и оно позволяет понять, как, несмотря на небольшую основу, фонарь купола смог поднять над восьмигранником кирпичного барабана на высоту 107 м без контрфорсов, опор или аркбутанов. Купол облицован кирпично-красными изразцами. О римском искусстве напоминают лишь некоторые детали карниза и пилястров. Однако именно на античные базилики с деревянными перекрытиями похожи церкви Сан-Лоренцо (1425), Санта-Спирито, спроектированные Брунеллески в форме греческого креста. Античная ордерная система, хотя и в сочетании с цилиндрическим сводом и фаянсовыми медальонами, впервые возрождается в капелле Пацци (1420) — творении Донателло и Луки делла Роббио (1400–1482). Дворец Питти, строительство которого было начато в 1445 г., — немного массивный, но в высшей степени гармоничный, — свидетельствует о тех же устремлениях, которые прослеживаются в живописи или в скульптуре.

Дух соперничества овладевает в то время всеми архитекторами, светскими и религиозными. Микелоццо, автор дворца Риккарди (1430), Альберти, создатель палаццо Ручеллаи (1453), в качестве декора строгих фасадов — улица не внушает доверия — используют руст, карнизы и пилястры, расположенные ярусами. При строительстве Санта-Мария Новелла (1456) Альберти впервые в церковной архитектуре применяет композиционную схему античного портика, которую строители церквей иезуитского ордена будут копировать в течение трех веков.

Венеция, долго хранившая верность готике, лишенной симметрии, но великолепной, праздничной и изящной (например, западный фасад Дворца дождей), принимает новый стиль, когда в 1481 г. Пьетро Ломбардо возводит дворец Вендрамин Калерджи: здесь все симметрично, дверь расположена в центре фасада, декор, кроме медальонов, как и стилобат, профилированные межэтажные карнизы и двухъярусные колонны, заимствованы у Античности. Арочные окна и двери украшены фронтонами. Пилястры декорированы бороздками и арабесками в стиле гротеск. В качестве примеров блестящей орнаментальной техники приведем церковь Санта-Мария дель Мираколи в Венеции (1481), Чертозу* в Павии (1491), библиотеку собора в Сиене (1497). Вся Европа будет подражать этим памятникам зодчества.

Относительно Андреа дель Верроккьо, ювелира, художника, скульптора, архитектора, можно сказать, что это одинокий гений своего времени, хотя его считают учеником Донателло и учителем да Винчи. «Давид», «Неверие Фомы» во Флоренции, конный памятник кондотьеру Коллеони (1480) в Венеции, благодаря жизненной силе, мощности и, в то же время, отточенности воспроизведения, не поддаются никакой классификации. Каждая линия исполнена движением.

Вклад Германии в искусство XV в. связан прежде всего с гравюрой на дереве и металле и с деревянной скульптурой, принесшими немецким мастерам всеобщее признание. Ведь живопись Мастера Франке из Гамбурга (1424), художников кёльнской школы и Стефана Лохнера («Поклонение волхвов», 1435), вестфалийской школы и Конрада Сеста (1404), швабской школы и Лукаса Мозера (1431) многое заимствовала у бургундских миниатюр и алтарных картин. Последующее поколение ориентируется на Баутса, ван дер Вейдена и Флемальского мастера, хотя нельзя не выделить Конрада Вица («Чудесный улов», Женева) и Габриэля Мемскирхера («Распятие», Нюрнберг) — двух замечательных художников, пристально и внимательно наблюдавших за реальной, порой безжалостной действительностью. Присущие их творениям резкие изгибы, выразительные рельефы, даже грубоватая

* *Чертоза* — картезианский монастырь, основанный в начале XIV в. В настоящее время в нем живут монахи-бенедиктинцы. — *Примеч. ред.*

простота являются отличительными чертами немецкого искусства вообще. Нюрнберг дает миру трех скульпторов: Фейта Штоса, создателя «Благовещения» в Лоренцкирхе, алтаря костела Девы Марии и мавзолея Казимира в Кракове (1486); Адама Крафта, автора каменного надгробия Шрейера и серии рельефов «Крестный путь Христа» для кладбища Св. Иоанна (1490–1505); и Петра Фишера, прославившегося ракой св. Зебальда (1488). То же открытое и честное выражение лица, те же удлиненные линии тела и в других творениях мастеров с берегов Дуная.

Немецкое искусство — прежде всего искусство гравюры. Не надо обращать внимание на грубую мазию, предназначенную для ярмарок или религиозных наставлений. Искусство гравюры начинается с Мастера Е.С. (1466), Мартина Шонгауэра (1445–1491), эльзасских резчиков по меди и М. Вольгемута, в чьей нюрнбергской мастерской создаются знаменитые деревянные гравюры: «Сокровищница» и «Всемирная хроника». Это искусство обращено к широкой публике, простому народу, которого особенно привлекают выразительность, красочность и наглядность. Гравюра имеет отношение к ювелирному делу и к рекламе, поскольку применяется для иллюстрирования религиозных книг и позволяет «тиражировать» художественные шедевры.

Но на непревзойденную высоту немецкое искусство поднял Альбрехт Дюрер (1471–1528). Он родился в Нюрнберге, немецкой Флоренции, в среде ювелиров, учился живописи у Вольгемута, позже уехал в Эльзас к братьям Шонгауэр (1490–1494), затем в Италию (1494–1495), где создал серию гравюр на дереве «Апокалипсис» (1498), множество эстампов (дерево и медь), написал автопортрет (Прадо, 1498) и «Поклонение волхвов» (Уффици, 1504). Два года он работал в Венеции (1505–1506), столько же в Нидерландах (1520–1521). К этому периоду относятся его самые знаменитые гравюры на меди: «Малые страсти», «Рыцарь, дьявол и смерть», «Меланхолия», «Святой Иероним». Среди живописных полотен следует назвать следующие: «Адам и Ева» (1507), «Поклонение Святой Троице» (1511), «Четыре апостола» (1526). В творчестве Дюрера великолепно выражено беспокойство, охватившее Германию той поры. Оно ощущается в пристальном внимании к природе, пылком, порой странном воображении, в пристрастии к аллегориям и символам.

Во Франции в XV в. огромное влияние имеет одно имя: Жан Фуке из Тура (1415?–1481?). Его слава достигает Рима, куда он и отправляется в 1445 г. В Лувре хранятся написанные им портреты короля Карла VII и его канцлера Гийома Жювенеля дез Юрсена, в музеях Шантйи и Мюнхена — миниатюры «Часослова Этьена Шевалье» (1450?) и «Парламент 1458 г.», в Берлине и Антверпене — «Этьен Шевалье со св. Стефаном», «Мадонна с младенцем». Когда речь идет об этом художнике, нельзя говорить о некоем «французском стиле», хотя искусствоведы допускают наличие школы в Турени, которая продолжила традиции Фуке (Франсуа, Пико, Бурдишон). Можно критиковать резкость колорита, напряженность поз, но невозможно отрицать сдержанную и порой изящную силу мужских лиц, утонченность и кокетливость женщин. Я имею в виду крестьянок с его миниатюр, но прежде всего, конечно, «Мадонну» из Антверпена, в чертах которой угадывался облик Аньес Сорель*.

Другие центры — Прованс с Никола Фроманом из Юзеса (автор «Неопалимой купины», написанной по заказу короля Рене, 1475) и Пикардия с Ангеранном Картоном, или Шаронтоном, создавшим «Мадонну» (1452–1461), а также Бурбонэ с Муленским мастером (1495) — далеко не так оригинальны, в них меньше любви к жизни и творческого поиска. Конечно, утверждали обратное. Говорили даже об авиньонской школе, хотя, по сути дела, речь главным образом идет о произведениях, сделанных по заказу разбогатевших купцов и судовладельцев из Карпантра, Экса, Марселя, Соспеля и Ниццы.

В коврокчестве, находившемся под покровительством королей, появляются, помимо христианских, другие сюжеты: назидательные и языческие, аллегорические или исторические, например «Переход Цезаря через Рубикон» (Берн). Процветают новые центры в Бурже, Труа, Амьене, Обюссоне (замок Буссак), которые составляют конкуренцию Аррасу, разрушенному в 1474 г., и Брюсселю, где в конце века блистает семейство Пьера д'Онгьена, именуемого Питером ван Алстом. В шпалерах отдается предпочтение зеленовато-желтому и всем оттенкам сине-голубого цвета. Но именно в них и в «вердюрах», по полю которых рассеяно

* Аньес Сорель — фаворитка Карла VII (умерла в 1450 г.). — *Примеч. ред.*

множество деталей, лучше всего проявляется фантазия и точность, присущие французам.

В заключение нельзя не упомянуть об эмальерах Лиможа, которые в третьей четверти XV в. (возможно, еще при Карле VII) заменяют выемчатую эмаль на расписную по меди. Эти изделия теплых и ярких тонов (в основном на религиозные сюжеты) вытесняют покрытую глазурью керамику из Сентонжа и Пуату.

Искусство мозаики, связанное с достижениями в разработке перспективы и с новыми техническими средствами, приобретает популярность в Падуе, Парме и Лукке благодаря братьям Кристофоро и Лоренцо да Лендинара и в Вероне — благодаря монаху-доминиканцу Джованни да Верона. Это искусство, великолепии, виртуозность и абстрактность которого наравне с другими видами искусства открывают сегодня коллекционеры и историки¹.

¹ *Berenson B.* Les peintres italiens de la Renaissance. Paris: Gallimard, s.d.; *Chastel A.* Intarsia // Enciclopedia universale dell'Arte. Rome. Vol. VII (1962). Col. 574–578. Об итальянском искусстве второй половины XV в.: работа того же автора «Renaissance méridionale, Italie, 1460–1500». Paris: Gallimard, 1965; *Panofsky E.* Essais d'icologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance. Paris: Gallimard, 1967; *Ruediger E.* Die Welt der Renaissance. Munich: Vienne et Bale, 1970; *Huizinga J.* Das Problem der Renaissance. Renaissance und Realismus. Darmstadt, 1971.

Глава 5

Искусство XVI века

В начале XVI в., в то самое время, когда возникают новые экономические и политические отношения, кажется, каждая страна обладает своеобразными художественными традициями и своими особенностями. Они развиваются, испытывают взаимовлияние. Похоже, хотя и с некоторой долей преувеличения, что Италия в течение полувека была невероятно притягательна. Это мотивировалось тем, что при Юлии II (1503–1513) и Льве X (1513–1521) Рим вновь обретает роль столицы. Действительно, создаются новые художественные школы, которые, обращаясь к тщательному изучению человека, а не к копированию предшественников, хотят вывести законы красоты, обнаженной природы, выразительности. И можно утверждать, что в принципе влияние Флоренции, впрочем, оспариваемое Павией, Римом, Болоньей или Венецией, больше сказалось на декоре архитектурных ансамблей, чем на их композиции. Ни итальянизм, ни подражание Античности не исчерпывают Возрождения.

Более чем когда-либо выражается личность художника. На смену анонимности произведений Средних веков пришли имена. На смену имен в XVI в. пришли биографии. Некоторые биографы, например Вазари (1512–1574), сам художник, дополняют их сведениями, почерпнутыми из писем или трактатов, которые оставляют великие творцы. Да Винчи, Микеланджело,

Бенвенуто Челлини — не только художники, они писатели, ученые, мыслители.

Никто не размышлял о живописи так много, как Леонардо, незаконнорожденный сын нотариуса из Флоренции, родившийся в Винчи в 1452 г. Об этом свидетельствуют его рукописи, хранящиеся в Париже и Лондоне, «Трактат о живописи», наставления и другие немногие произведения, которые дошли до наших дней. Мучимый страстью к открытиям и к проникновению в суть явлений, любовью к красоте, он воспринимает искусство как «занятие для ума» и «божественное утешение». Вот почему все его произведения говорят о дотоле неведомом соединении самой точной моделировки и почти сверхъестественной одухотворенности: «Мадонна в скалах» (1483?), «Дама с горностаем», «Тайная вечеря» для трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие в Милане (1497–1498) в его бытность инженером, скульптором и организатором придворных праздников у герцога Лодовико Моро, «Св. Анна с Марией и младенцем Христом» (ок. 1502), картоны «Битвы при Ангьяри» для росписи зала в Палаццо Веккьо (1504–1506; известны только по копиям), «Джоконда» (или «Джоконды?»), которую он ретушировал и перевозил с места на место в течение многих лет, пока Франциск I не заплатил за нее 4 тыс. золотых дукатов, «Иоанн Креститель», «Вахх», рисунки, хранящиеся в Лувре. Игра прозрачных теней, словно витающих над фигурами, светотень (сфумато) или постепенный переход красок и тонов, придают улыбкам и телам его персонажей неуловимый трепет жизни. Он умер в 1519 г. в замке Клу возле Амбуаза, куда французский король перевез его в 1516 г. Под влияние Леонардо попадают Бельтраффио, Соларио, да Сесте и, главное, Луини (1480–1532) и Содома (1477–1549), жившие в Северной Италии, а также все нидерландские художники. Отдельно нужно отметить двух колористов — флорентийцев Фра Бартоломмео (1475–1517) и его ученика Андреа дель Сарто (1481–1531). Мадонны дель Сарто, гармоничные и нежные, его «Тайная вечеря» из монастыря Сан-Сальви соединяют sfumato да Винчи с атмосферой света.

Упадок флорентийской школы, ускоренный революциями конца XV в. и войнами, связан прежде всего с работами в Риме Рафаэля и Микеланджело. Вместе с Браманте они действительно превращают Рим в столицу искусств. Но Рафаэль, сын художника

из Урбино Джованни Санти и ученик художника из Перуджи Ваннуччи, именуемого Перуджино, или, вернее, главного художника его мастерской Пинтуриккьо (1500–1504), — приверженец умбрийской традиции, гораздо менее интеллектуальной и более тяготеющей к скульптуре, чем флорентийская. Два других духовных предшественника Рафаэля, человека впечатлительного, с мягким характером, — Джованни Беллини (1430–1516), основатель венецианской школы, и такой тонкий мастер, как Франческо Франча из Болоньи. Благодаря им и своему земляку Вити, Рафаэль приобрел вкус к чистым контурам, пышным формам, лучезарной нежности.

Прожив короткую жизнь (1483–1520), отмеченную триумфами, щедрыми дарами пап и благосклонностью публики, он остался в воспоминаниях гениальным подростком, способным нарисовать картоны к сотням картин, украсить фресками залы, или станцы, и 13 лоджий папского дворца в Ватикане, руководить — после смерти Браманте в 1514 г. — работами в соборе Св. Петра в Риме, быть инспектором древностей и памятников Рима и слить в своем искусстве дух Античности и христианства. Его мадонны в таких творениях, как «Обручение Марии», так называемая «Прекрасная Садовница», «Мадонна в зелени», «Мадонна Грандука», «Мадонна Каза Темпи», «Мадонна ди Фолиньо», «Сикстинская Мадонна», «Мадонна с рыбой», «Мадонна в кресле», «Мадонна с папой и св. Варварой», «Святое семейство» (Лувр), его крупные фрески: «Афинская школа», «Диспут», «Парнас», «Изведение Петра», «Преображение», его картоны к произведениям на библейские и евангельские сюжеты, беспрерывно воспроизводимые в печатных изданиях на протяжении многих веков, словно вобрали в себя всю чувствительность и красоту Италии. Даже цвета Себастьяно дель Пьомбо (1485–1547), последователя Рафаэля, не позволяют забыть о влиянии Мастера. В 1516–1519 гг. братья ван Алст в Брюсселе ткнут «Деяния апостолов» по картонам великого итальянца: благодаря им рабское подражание живописи становится одним из законов ковроткачества как во временной мастерской в Фонтенбло (1532), так и в Ферраре (1534).

Флорентиец по происхождению, Микеланджело Буонарроти (1475–1564) работает сначала в родном городе у Лоренцо Великолепного, коллекции которого поражают его воображение. В 20 лет

он создает скульптуру «Спящий купидон», которую принимают за античное произведение. «Пиета» (1498) и «Давид» (1504), анатомические шедевры в мраморе, делают его знаменитым. В 1505 г. папа Юлий II призывает его в Рим. Мраморная скульптура «Лаокоон» эпохи эллинизма, найденная при раскопках в 1506 г., потрясает Микеланджело. Для папской гробницы в соборе Св. Петра он успевает изваять лишь фигуры Моисея и рабов, потому что с 1508 по 1512 г. занят росписью свода Сикстинской капеллы («Сотворение Евы», 12 пророков и сивилл и др.). Климент VII (представитель дома Медичи) поручает Микеланджело завершить усыпальницу Медичи в капелле при церкви Сан-Лоренцо; скульптор создает сидящие статуи Джулиано и Лоренцо Медичи (последнюю уже в том же веке флорентейцы окрестили *il pensieroso* — задумавшийся) и четыре фигуры, лежащие на крышках саркофагов: «Вечер», «Утро», «День» и «Ночь». Почти через четверть века после завершения росписи плафона Сикстинской капеллы, по заказу Павла III, он пишет на ее алтарной стене огромную фреску «Страшный суд» (1535–1541). В 1550 г. Микеланджело ваяет иступленно и страстно волнующую душу скульптуру «Положение во гроб» (в настоящее время находится в флорентийском соборе Санта-Мария дель Фьоре). В 72 года, став главным архитектором собора Св. Петра, он меняет первоначальный проект: увеличивает диаметр каждого пилона до 70 м, строит тамбур купола без колоннады и создает чертежи купола овальной формы (42 м шириной и 52 — длиной), который достроят его последователи. Это стремление к возвышенному, гармоничному величию присутствует во всех творениях Микеланджело. Напряженная мускулатура обнаженных фигур, их нечеловеческая иступленность свидетельствуют о мятущейся и взволнованной душе их создателя, для которого «один миг страдания превыше многих наслаждений».

Творчество Микеланджело оказывает влияние на ювелира и чеканщика Бенвенуто Челлини (1500–1572), создателя бронзовой скульптуры «Персей», золотой солонки Франциска I (1543), «Нимф Фонтенбло»; на скульптора Жана Булона из Дуэ (1524–1608), автора «Меркурия», и на многих других мастеров, вплоть до Родена. В архитектуре творчество Микеланджело вписывается в мощное движение, которое началось с опубликования и изучения книг римского архитектора Витрувия и с раскопок, органи-

зованных по велению Юлия II (1503–1513): Браманте из Урбино (1444–1514) возглавляет первые этапы строительства собора Св. Петра, с этого времени стиль фасадов становится более строгим, более «классическим». Колонны играют скорее конструктивную, чем декоративную роль. Браманте находит новое ритмическое расположение пилястров; Сангалло, Пандольфини и Рафаэль создают связки из угловых камней, выступающие карнизы, окна с рамами и фронтонами (дворец Фарнезе); Микеланджело изобретает большой ордер пилястров, охватывающих два этажа (дворец Сенаторов), разнообразные фронтоны, в том числе разорванные (Порта Пиа).

На севере Италии популярны более живописные формы. Архитектор Санмикели сохраняет колонны второго этажа на фасадах дворцов в Вероне и Венеции (1525–1550). Якопо Татти, именуемый Сансовино (1486?–1570), известный в Венеции скульптор и архитектор, украшает библиотеку собора Сан-Марко балюстрадами, фризами, круглой скульптурой, напоминающей стиль Рафаэля. Он использует прием, воспринятый Андреа Палладио (1508–1580) при создании дворцов и вилл в Виченце: аркада опирается на малый ордер и фланкируется большим ордерам. Это композиционное решение, исполненное в многоцветном мраморе, будет оказывать влияние на классическую скульптуру вплоть до времен Французской революции.

Венецианская школа живописи отличается интенсивностью колорита. Семья художников Виварини создает в XV в. византийских мадонн, в эмали и мраморе, а также путти (от итал. *putto* — младенец) и ангелов; Джентиле Беллини (1429–1507) и Карпаччо (1455–1526) часто обращаются к мифологическим сюжетам, их картины пронизаны солнцем, как воздух Венеции. Но именно Джованни Беллини (1430–1516), брат Джентиле, перейдя от жесткой манеры Мантеньи к поэзии Джорджоне, создает характерные для этой школы насыщенные тона, особенно желтые, блики и легкие светотени. В то же время ткачи шпалер и мастера стекольного дела с Севера, в свою очередь, открывают возможности ярко-желтого цвета, сияющего в шерсти или в витраже. Кажется, что наряду с золотыми, синими и дымчатыми оттенками предыдущих столетий в XVI в. именно этот цвет стал главным. В нем отразилась любовь к молодости и жизни.

Тициано Вечеллио, именуемый Тициан, родился в Пьеве, в графах Кадоре. Приблизительно в 1489 г., в возрасте 10 лет, его привезли в Венецию и отдали в обучение к Дзуккато, затем к Джованни Беллини. Он работает вместе с Джорджоне (1477–1510), художником аллегорий, *conversazioni** и прекрасных тел («Гроза», Венеция; «Куртизанка», Вена); вероятно, к этому времени относятся «Сельский концерт» (Лувр) и «Спящая Венера» (Дрезден). Нежная бархатистость кожи, глубина небес, многогранная игра теней — таковы 4 тыс. картин «зрелого» Тициана, написанные, как правило, на холсте блестящим и теплым маслом. Он творит в Венеции, Падуе (1511), Риме (1514, 1546), в Аугсбурге (1548, 1550–1551), куда его пригласил Карл V. Отметим только такие полотна, как «Положение во гроб» (Лувр), «Вознесение Марии», «Мадонна Пезаро» (Венеция), «Карл V в Мюльберге» (Прадо), «Юноша с перчаткой» (Лувр), портреты Изабеллы д'Эсте, папы Павла III, Франциска I и дожа Гритти, благодаря которым перед нами воскресают правители Европы.

Слава венецианской школы продолжает жить после смерти Тициана (1576) в пышных безмятежных полотнах Веронезе (1528–1588), в преисполненных мукой произведениях Тинторетто. Новое время однако предпочло чувственные картины Корреджо (настоящее имя — Антонио Аллегри; 1489?–1534), одиночки, чей путь шел через Мантую, Парму, Милан, быть может, Рим. Тела на его полотнах излучают молочно-белый свет, томятся и трепещут благодаря эффекту светотени на манер да Винчи. Обычно упоминают «Обручение св. Екатерины», «Антиопу» (Лувр), «Рождество», «Мадонну со св. Георгием» (Дрезден), «Юпитера и Ио», «Похищение Ганимеда» (Вена) и росписи свода собора в Парме, в которых использована вертикальная перспектива. В его работах, быть может, лучше всего выражена легкая чувственность итальянского Возрождения в изображении религиозных сюжетов, к чему католическая церковь относилась снисходительно.

Нидерландские и немецкие художники значительно меньше озабочены передачей на полотне чувств или сердечных влечений. Как и «романисты» (то есть те, кто подражает художникам итальян-

* Жанр группового портрета беседующих людей (итал. *conversazioni* — беседа, разговор). — *Примеч. ред.*

янского Возрождения), пересекающие Альпы, чтобы изучать творения итальянских мастеров, например Ян Госсарт или Б. Ван Орлей, Квинтен Массейс (Метсейс) (1466–1530), работающий главным образом в Лувене и Антверпене, также отдает дань новому идеализму и патетике в духе ван дер Вейдена («Оплакивание Христа», Антверпен; триптих «Алтарь св. Анны», Брюссель; «Молящаяся Богоматерь»), но как портретист и художник жанровых сцен остается верен реалистической и насмешливой традиции, присущей Нидерландам (портреты Эразма Роттердамского, Пьера Жиля, картина «Меняла с женой»). Именно эта традиция, но в более смачном, буффонадном варианте, проявляется в творчестве Хиеронимуса Босха (или ван Акена, 1462–1516?), художника, скульптора и гравера, запечатлевшего человеческую глупость, и Питера Брейгеля Старшего, или «Мужицкого» (ок. 1525–1569), точного и яркого мастера изображения сельской жизни и ужасов войны.

Многочисленные гравюры и небольшое количество живописных полотен Энгельбрекста и Лукаса ван Лейдена, умерших в 1533 г., свидетельствуют о таком же интересе к семейным жанровым сценам, выполненным в манере, напоминающей Дюрера. Они стоят у истоков голландской школы, над которой еще долгое время будет сиять гений чужеземца — немца Ханса Хольбейна (Ганс Гольбейн) Младшего (1497–1543).

Сын художника из Аугсбурга, он обучался у своего отца и Ханса Бургмайера, работал в 1515 г. в Базеле, путешествовал по Северной Италии, Фландрии, Англии (1526–1528), подружился с Эразмом Роттердамским и Томасом Мором, во время Реформации был вынужден покинуть Базель (1532) и умер в Лондоне придворным художником. Преклонение перед подробностями, блеск и остроумие, склонность к аллегории, присущие немецким мастерам, дополнились в портретах и иллюстрациях Хольбейна чувством формы и непринужденным изяществом, благодаря которым ему стали подражать даже во Франции. Следует отметить его иллюстрации к «Похвале Глупости», цикл гравюр «Пляска смерти», картины «Мертвый Христос» (Базель), «Семья художника», «Французские послы» (Национальная галерея, Лондон), портреты Эразма Роттердамского, Джейн Сеймур, Ричарда Саутвелла, Кристины Датской, Генриха VIII, неизвестного молодого

человека (Вена). Почти все его работы разбросаны по разным странам, за пределами «неблагодарной родины».

Лукас Кранах (1472–1553) — основоположник саксонской школы. Друг Лютера и его жены, он пишет их портреты. Ему чужда красота Италии, простоватая тщательность его обнаженных фигур, лиц и композиций на мифологические сюжеты привлекают и забавляют. Во Франконии Матис Грюневальд (Нитхардт) (1450?–1528?) и в Альзасе Ганс Бальдунг Грин (1484?–1545) выступают то как жесткие колористы, то как оригинальные, порой экстравагантные рисовальщики. Эти черты, свойственные немецкому искусству, приобретают большую романтичность в картинах Альбрехта Альтдорфера, художника из Регенсбурга (1480–1538). Эти же черты делают столь неповторимыми рейнские керамические вазы из Кёльна, Зигбурга, Ререна, бронзовые скульптуры Петера Фишера Младшего (Инсбрук), чеканные доспехи из Аугсбурга с гравировкой и инкрустацией, украшенные медальонами фасады домов южных городов. Но этот стиль постепенно исчезает из-за гражданских смут и растущего влияния Италии.

Во Франции пристрастие к античному и итальянскому проявилось быстрее, но, возможно, длилось не так долго. Большие окна замка Мён-сюр-Йевр, окна с каменным средником, коробовые арки, мосты-галереи, кессонные потолки, шпалеры и т. д. замков XV в. свидетельствовали о стремлении, по-своему оригинальном, к комфорту, роскоши и некой форме общественной жизни, которые лежали в самой основе Возрождения. Деревянные галереи с зубчатым завершением и машикули, рвы с водой или без воды, угловые остроконечные башенки теперь служили лишь украшением, и никогда наша гражданская архитектура не выглядела так молодо. Среди 22 ремесленников, нанятых в Неаполе Карлом VIII в 1494 г., не было ни одного художника, но упоминаются мастера по орнаменту и деревянной мозаике, специалисты по работе с алебастром и столяры (Доменик де Кортонна, или Доменик из Картоны), которые умели создавать декоративные элементы, получившие широкую известность благодаря Донателло и архитекторам Чертозы в Павии: сердечки, бусины, растительный орнамент, розетки, рога изобилия, дельфины, светильники на высокой подставке (торшеры)... Все это оказало влияние, главным образом, на меблировку и декор французских замков, строили же их отече-

ственные мастера. Архитектор Фра Джокондо, судя по архивным данным, принимал участие только в инженерных работах. Скульптору Гвидо Маззони (именуемому также Паганино), работавшему с 1495 по 1516 г. в Париже, было поручено возведение гробницы Карла VIII, не сохранившейся до наших дней. Он не оказал влияния на французскую скульптуру.

Эти нововведения никак не коснулись, впрочем, до 1530 г., замков Луары, где окна, крыши, высокие дымоходные трубы и даже башни остаются в рамках традиции особняков и дворцов, строившихся в Руане, Бурже, Париже уже на протяжении 50 лет. Французские традиции, особенно в цветущей Турени, противились флорентийской или римской симметрии вплоть до правления Генриха II (1547–1559). Даже в королевском Блуа крыло Людовика XII (1503) сохраняет чисто французский радостный дух: тесанный известняк в сочетании с кирпичом, крыши из сине-голубого шифера, арочные галереи. Крыло Франциска I (1524), несмотря на пилястры с ионическими и коринфскими капителями, ниши для статуй, увенчанные фронтонами, и арабески, построено в форме башни с винтовой лестницей, то есть в соответствии с архитектурной концепцией, чуждой Италии. Только в 1528 г. под руководством скульптора и керамиста Джироламо делла Роббиа античному декору начали придавать архитектурный характер: в замке Мадрид, недалеко от Парижа, колонны пришли на смену пилястрам, над окнами появились фронтоны. На чертежах ратуши Доменика де Кортонна, по прозвищу Боккадор, приехавшего в Париж в 1531 г., уже были предусмотрены стволы колонн (фусты) на фасаде, но возвели их только в 1608 г.

В Фонтенбло (1530) Франциск I прежде всего занялся внутренней отделкой здания, поручив ее двум итальянским художникам: Россо Фьорентино (1494–1540), ученику Рафаэля и Микеланджело, и Приматиччо (1504–1570), ученику Джулио Романо и Рафаэля. Они ввели в моду горельефы из стукко, чередующиеся с фресками, стройные обнаженные фигуры, мифологические сюжеты, картуши и гирлянды, несколько помпезную пышность, против которой французы стали возражать после смерти короля (1547).

Жан Гужон (автор «Фонтана невинных» в Париже (1549), кариатид, поддерживающих хор в Лувре, «Месяцев» в парижской ратуше), изучавший античные подлинники или копии, привезенные

из Рима в 1543 г., — самый «греческий» из французских скульпторов. Кариатиды Доменика Флорентена в Жуанвилле (1551–1552) созданы под его влиянием. Себастьяно Серлио, теоретик классической архитектуры, приехав в Фонтенбло в 1541 г., строит особняк Гран Ферраре (1544–1546) и замок Ансиле-Фран (1546). Их фасады в античном стиле служат образцами для Филибера Делорма и Пьера Леско. Но Делорм, в свою очередь, как и его ученик Жан Бюллан, побывав в Риме (1533): во дворце Тюильри (1564–1570), в замках Анэ (1548–1558), Шантийи и Экуэна они соединили античный декор с национальными живописными элементами, люкарнами и угловыми башенками. Пьер Леско, сеньор де Кланьи (1515–1578), которому поручена реконструкция Лувра, возводит крыло Генриха II, вдохновляясь дворцом Фарнезе, но убирает люкарны и увенчивает фасады аттиком. Гравер и архитектор Ж.А. Дюсерсо, написавший столько трудов по архитектуре и декоративно-прикладному искусству, имеет основания сказать королю под конец его правления: «Больше не будет необходимости прибегать к помощи чужезмцев». Ведь Пьер Бонтан, скульптор надгробия Франциска I в Сен-Дени (1548–1559), Лижье Ришье, скульптор гробницы св. Михаила (1560), и Жермен Пилон, создатель «Трех граций», несущих урну с сердцем Генриха II (1561), а также скульптурного убранства гробниц Генриха II, Екатерины Медичи и канцлера Бирага, — все эти мастера наблюдательные и талантливые портретисты, а не просто подражатели стилю Фонтенбло.

В эпоху Возрождения, как и в Средние века, Франции приносят славу главным образом архитекторы и скульпторы: один испанец восхищается Лувром, детищем П. Леско, итальянец Вазари называет Фонтенбло новым Римом. Но в живописи связь с Италией тем более тесная, что гравюры, повсюду распространяемые Маркантонио, воспроизводят картины Рафаэля и Джулио Романо, а у итальянских художников, приглашенных в Фонтенбло, нет никакой конкуренции. Вот почему «Eva Prima Pandora» (Лувр), приписываемая Жану Кузену, так похожа на бронзовую «Нимфу» Б. Челлини (1543) и на «Венеру» Джорджоне, а «Страшный суд» напоминает о Микеланджело.

Самобытность Франции проявляется в графических искусствах. Жан Клуэ (умер в 1540 г.), его сын Франсуа (умер в 1572 г.),

Корнель из Лиона (или из Гааги; умер ок. 1574 г.), Жан Декур, братья Дюмонстье оставили нам рисунки и портреты, сделанные карандашом или сангиной. Их авторство порой трудно установить, но они великолепны по тонкости исполнения и одухотворенности. С конца XV в. часословы, напечатанные во Франции, завоевывают репутацию одних из лучших в Европе. Хорошо сверстанные, украшенные на итальянский лад, но более сдержанно, издания Ж. Тори в 1525-х гг. вступают в конкуренцию с венецианскими. К середине XVI в. иллюстрированные книги могут гордиться виньетками и богатым бордюром, выполненными Б. Саломоном в Лионе. В то же время множатся эстампы с изображениями античных и итальянских памятников, имевшие эстетическо-воспитательное воздействие; все большую известность получают произведения Ж. Миньона, Р. Буавена, Ж.А. Дюсерсо, Ж. Кузена. Финансист из Парижа, Жан Гролье приблизительно в 1525 г. меняет традиционное оформление книжного переплета: многоцветный плетеный узор напоминает позументы, или вышивки, или даже декорированные пояса на колоннах, введенные в моду Ф. Делормом в замке Анэ. Наконец, художники по стеклу, используя двойные и тройные стекла, технику резьбы с помощью алмаза, краски с добавлением стеклянного порошка, в частности, желтого цвета, получаемого из коллоидного серебра, создают более крупные и тщательно исполненные композиции. Около 1540 г. Леонар Лимозен совершенствует лиможские живописные эмали, знаменитые уже в 1500 г. (обычно упоминают мастеров Пенико), он пишет тонкие цветные картинки по рисункам и портретам современных придворных живописцев. Художественная керамика, ввезенная во Францию Дж. делла Роббиа в 1518 г., оказывает влияние на мастеров по фаянсу из Руана или Сен-Поршера (Дё-Севр) и, главное, на Бернара Палисси. Мастер по стеклу и эмали, специалист по сооружению гротов и знаток садово-паркового искусства, он создает в середине 1550-х гг. так называемые «сельские глины» — керамику, которая «приближает изделия к природе». Его стекловидные глазури больше не скрывают глину под матовым покрытием, а «кропят» ее под яшму, делая формы более рельефными.

Художественные традиции Пиренейского полуострова также оказали влияние на религиозное искусство. В XIV в. оно перенимает приемы сиенских живописцев, в XV — нидерландских

и пикардийских художников, парижских ткачей, кельнских и брюссельских архитекторов. Но стиль мудехар в Испании или моуриско в Португалии, с их плетеными узорами и многоугольниками, которые завораживают и ослепляют, остался светским и народным. В Толедо и в Каталонии золотые и серебряные изделия и художественные изделия из железа передали свой фантастический, оваянный Востоком облик, свое богатство, великолепие, позолоту французским скульпторам, переселившимся в Испанию, и местным архитекторам. Этот цветистый стиль с узорчатой резьбой называется платереско.

В эпоху правления Католических «королей» в таком стиле работает Хуан Гуас, создатель дворца герцогов Инфантадо в Гвадалахаре (1483) и церкви Сан-Хуан де лос Рейес в Толедо; он проявляется и в деревянных раскрашенных скульптурах бургундца Филиппа Бигерни, установленных в соборах Бургоса (1498–1513), Толедо (1504 и 1538), Паленсии (1505), в Капитальи Реале в Гранаде (1506–1517). Величественная несоразмерность ретабло* и монументальных решеток позволяет развернуться редкому в своем великолепии декору.

Конечно, в конце XV в. итальянизм коснулся и живописи, о чем свидетельствуют портреты Католических «королей» (Прадо) и скульптурное надгробие инфанта дона Хуана в Авиле. Обычно упоминают творчество Д. Фанчелли, Фьорентино и Морето в Арагоне, братьев Индако в Гранаде и Мурсии (1520–1526), Паоло де Сан Леокадо в Валенсии и братьев Феррандо — учеников Леонардо да Винчи. Но вслед за Педро Берругете, написавшим несколько картин для ретабло в Авиле (1499–1504), появляется целая художественная школа, впитавшая всю мощь его стиля, всю силу энергии, присущую кастильцам, величие золота и узорчатой парчи. Сын Педро Берругете Алонсо едет учиться во Флоренцию (1508) и к Микеланджело; вернувшись в 1520 г., он укрупняет испанские мраморные надгробия и помещает их в нишу. Создавая великолепный резной декор скамей в хоре собора Санта-Мария де Толедо, скульптор множит изображения мускулистых рук

* *Ретабло* — деревянный, алебастровый или мраморный заалтарный образ больших размеров в испанских и латино-американских церквях XV–XVIII вв. — *Примеч. ред.*

и иступленных жестов. В Арагоне Дамиан Формент и Туделий «приспосабливают» обнаженные фигуры, колонны, ниши, характерные для итальянского или греческого искусства, к впечатляющей громаде своих ретабло (Уэска, 1520; Хака, 1538).

Архитекторы в течение полувека сохраняют фасады с лоджиями и боковые башни дворцов, даже когда Карл V (1519–1555) проявляет склонность к античному искусству, воплощенному, например, в замке Алькасар в Толедо или в особняках Мадрида. Педро и Луис Мачука строят для него в Гранаде дворец с круглым внутренним двором, поэтажным расположением ордеров, а Диего де Силоэ впервые использует во внутренней отделке здания коринфский ордер. Для Филиппа II, которому по душе более строгое величие, Эррера возводит в центре пустынного плато громаду Эскориала — одновременно и дворец, и монастырь, и усыпальница (1563–1584).

В Португалии распространяется стиль мануэлино, отличающийся пристрастием к геометрическим фигурам, витым узорам и реализму; в нем переплетается влияние нидерландского, мавританского и даже индийского искусства. Этому можно найти подтверждение в монастыре в Белене, в часовнях Батальи, в церкви Томара. Фантазия скульпторов проявляется в имитации растительного декора оконных проемов и сводов (Алкобаса, Эвора, Синтра). Стены полностью облицованы фаянсовой плиткой. В живописи сохраняются традиции Нуну Гонсалвиша, создателя волнующего душу «Алтаря св. Висенте» (1460). Вокруг Жоржи Афонсу (умер в 1540 г.) и Вашку Фернандиша (1480–1545?) формируются две школы — в Лиссабоне и Визеу. Грегориу Лопиш с сыном, затем портретист Криштован ди Мораиш прославляют эпоху конца Ависской династии (1550–1580). При Жуане III все больше чувствуется влияние итальянского искусства — об этом говорят постройки в Белене, Томаре или Эворе, но переселенцы увозят с собой в Африку или в Индию более традиционные формы, которые заглушают их тоску по родине.

Отставание Англии в живописи и скульптуре можно объяснить двумя причинами: систематическим уничтожением религиозных изображений после 1534 г. и близостью Нидерландов. Несмотря на усилия Генриха VII и Генриха VIII, пытавшихся способствовать развитию отечественной живописи, связав ее с именем Джона

Брауна, крупные художники все же — иностранцы: немцы, как Хольбейн (1526); голландцы, как Гвилен Стрейтес, Кей, А. Мор; итальянцы, как Федерико Цуккари (1574). По сути дела только при Елизавете (1558–1603) два миниатюриста — Джон Бетс и Н. Хиллиард — придают английскому портрету отточенность и тонкость. Итальянцы, которых приглашают с 1512 г. создавать надгробия «сильных мира сего», от Юнга до Уолси, прививают вкус к композитным капителям, к пышным ветвевидным орнаментам, к потолкам с деревянными панелями и позолоченным стукко; в частной жизни также растет стремление к роскоши. В качестве примера можно привести оригинальный амвон в капелле Кингсколледжа в Кембридже (1532–1536). Но появившиеся в конце века изображения бесплотных разлагающихся трупов на циновках, невыразительные деревянные панели в клетку или с геометрическим узором свидетельствуют о стремлении лишить скульптуру естественности, что, впрочем, укладывается в традиции XV в.

Архитектура гораздо более своеобразна. При Генрихе VII, когда утихли войны, замки стали превращаться в загородные дома. Они перестраивались по периметру одного или нескольких прямоугольных дворов или центрального холла, появились балюстрады, широкие эркеры с тремя окнами, большие внутренние галереи, освещенные с двух сторон. При этом сохранялись порталы в форме башен, бойницы, треугольные коньки крыш, длинные вертикальные линии и тонкие средники оконных переплетов. Итальянское влияние, не выходящее за пределы Хэмпшира, ограничилось декором. Например, Хэмптон-Корт (1515–1536) или Нонсач, возведенные Антонио Тото для Генриха VIII, имеют два двора, по английскому образцу. Около 1565 г. под влиянием архитектуры Севера появляются здания в форме букв П, Е или Н. Из «хаоса Тюдоров» всплывают имена только архитекторов: Джон Торн, Т. Трешем, отец и сын Смитсоны. Это эпоха «доброй старой Англии».

Искусство с Севера проникает в славянские страны по торговым и политическим путям: долины крупных рек, Моравский Крас, порты и торговые дома Данцига, Пскова и Новгорода. В богемских, польских или русских городах «замок» (Градчана в Праге, Вавель в Кракове, Кремль в Москве), настоящий город в городе, вступает в соперничество с прекраснейшими архитектурными ансамблями Юга и Запада.

В Праге широкое движение обновления политической и общественной жизни, начатое Карлом IV Люксембургским (1346–1378), основателем университета (1348) и строителем церквей, прервано из-за гуситского раскола. Но оно возобновляется при Владиславе II Ягеллоне (1471–1516) и, особенно, при Габсбургах — Фердинанде I (1526–1564) и Рудольфе II (1576–1612). Чешский скульптор Матей Рейсек (1445–1506) украшает Пороховую башню с ее высокой четырехскатной крышей, архитектор Б. Рид дает свое имя одному из крыльев замка. Обе башни церкви Тынской Богородицы с восемью маленькими шпилями датируются 1510 г. При Фердинанде I перестраивается колокольня собора Св. Вита: два фонаря купола поставлены друг на друга и украшены по углам острыми фиалами. Итальянцы, приехавшие довольно поздно, разбивают парк, возводят в нем дворец Бельведер (1538–1558), помогают немецким архитекторам реставрировать замок, сгоревший в 1541 г. Тосканский и коринфский ордера украшают ратушу, архиепископский, Штернбергский и Шварценбергский дворцы. Просторный Немецкий зал, одна из 711 комнат Градчаны, становится при Рудольфе II Галереей изящных искусств.

Жена Казимира IV Ягеллона (1447–1492) оказывает покровительство франконской культуре в Кракове: Вит Стош (или Фейт Штос) создает в камне величественную статую Христа, большой позолоченный алтарь в костеле Девы Марии, мавзолей короля. Буонакорси, наставник принцев, открывает эпоху итальянского влияния. Сигизмунд Старый, или Великий (1506–1548), женится на представительнице династии Сфорца, украшает собор на Вавеле и капеллу Св. Сигизмунда, Франческо делла Лора восстанавливает сгоревший в 1499 г. замок с двухъярусными аркадами и колоннадой. Приблизительно в 1550 г. поляк Габриэль Слоньски проектирует здания с прямоугольными порталами и дворы с колоннами для богатых купцов Канонищи, а государь переносит свою столицу в Варшаву.

Русский царь Иван III женится на племяннице последнего византийского императора Софье Палеолог (1472), выросшей в Риме, и приглашает в Москву Аристотеля Фьораванти из Болоньи, Алевезио Нови из Милана (Алевиз Новый, или Миланец), Марко Руффо и Пьетро Антонио Солари. Ознакомившись с искусством времен князя Владимира, отмеченным византийским

влиянием, они приступают к строительству соборов Кремля. Но Тронный зал (1487–1491) с его алмазным рустом, собор — усыпальница царей (1505–1509) — с поэтажным членением фасадов, пилястрами и нишами напоминают дворцы Феррары и Венеции. Тогда же разворачивается большое строительство во всех русских землях. На смену деревянным церквям и византийским куполам приходят каменные шатровые церкви, с луковицами или без них, украшенные кокошниками, иногда в несколько ярусов, массивными столбиками, балясинами. Шатровая церковь Вознесения в Коломенском (1532) является образцом для подражания. Два русских архитектора, Барма и Постник, возводят в торце Красной площади шатровый многокупольный Покровский собор (храм Василия Блаженного, 1555–1560). В Новгороде в XV и XVI вв. обновляется даже икона, приобретая повествовательный характер, появляется портретная живопись. Миниатюры занимают особое место в частных коллекциях.

Можно было бы привести еще больше примеров, демонстрирующих европейский характер Возрождения в Центральной Европе, если бы не разрушения вследствие многочисленных войн. Начиная с XIV в. Италия, равно как Германия и даже Франция, распространяет свое влияние на Венгрию (Матьяш Корвин, подобно Габсбургам, способствует развитию наук и искусств) и Трансильванию; в частности, оно очень заметно в Клуже. Западное искусство, «пройдя» через Далмацию, где можно отметить ратушу в Салоне (ныне Солин) с характерным сюжетом «Коронование Богоматери» и планировку соборов, сопоставимо с искусством Афона, таким живым в XV и XVI вв., или России вплоть до Валахии и Молдавии. Упоминают епископальную церковь в Куртя-де-Арджеш (1517), а главное, многочисленные монастыри Буковины и Молдавии, с поразительными яркими красками как внутри, так и на фасадах: Воронеж, Хумор, Сучава (1530).

Наконец, стоит ли напоминать об итальянских художниках, приглашенных ко двору Палеологов или Османов, даже в Константинополь: о Пизанелло, Констанцо, Джентиле Беллини (не считая Микеланджело, который отказался туда ехать), или художниках с Крита и из Македонии, пишущих фрески? Востоковеды обратили внимание на то, как быстро в XVI в. разви-

вались производство фаянса в Малой Азии и промышленность во всей Западной Азии. Останемся в Европе, которая славится греческими и западными мастерами: их имена и деяния доказывают, что искусство и война не зависят друг от друга, они свидетельствуют о силе местных традиций, о всеобщем стремлении к новизне.

Они представляют, прежде всего, нужды преобразованного общества, более умного и учтивого¹.

¹ См.: *Hale J.R.* England and the Italian Renaissance. Londres, 1954; *Irmscher J.* Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa. Berlin, 1962; *Lucki E.* History of the Renaissance, 1350–1550. 5 vol. Salt Lake City: Univ. of Utah Press, 1963–1965; *Leonard de Vinci.* La peinture. Éd. Chastel-Klein. Paris: Hermann, 1964; *Heydenreich L.H., Passavent G.* Le temps des génies: Renaissance italienne, 1500–1540. Paris: Gallimard, 1974.

Глава 6

Нравственные и духовные завоевания

То, что итальянское искусство добралось до Москвы или Константинополя, а традиции европейской архитектуры проникли в Северную Африку и в Америку, наводит на мысль об изменениях в международных отношениях: они расширились, стали более гибкими. Границы Европы сузились, но страны лучше узнали друг друга.

Политическая и экономическая безопасность, которую обеспечивали (с запада на восток) Тюдоры, Святое Братство, Валуа, жители городов Германии и Италии, Габсбурги, Ягеллоны в Литве и Польше, варяги в Москве, облегчив, возможно, торговые отношения, породила новые виды социального неравенства. Но при этом люди стали свободнее передвигаться, возникли связи и обмена. Если деньги и равенство несовместимы, то деньги и свобода совместимы вполне. Даже среди столь ожесточенных противников, каковыми являются католики и протестанты, христиане и мусульмане, мысль о взаимозависимости развивалась одновременно с идеей о независимости, и войны, хотя и очень страшные, привели лишь к большей взаимной терпимости. Война — тоже обмен опытом.

Было бы наивно полагать, что отношения между Европой и Азией прекратились из-за турецкого нашествия. Никогда еще обмен идеями не был столь велик, как после взятия турками Константинополя: итальянские правители не только приглашают гре-

ческих ученых — Георгия Трапезундского, Виссариона, Иоанна Ласкариса, они держат у себя, по просьбе и за деньги султана Баязида, его брата Джема (с 1482 по 1494 г.), а султаны с почтением относятся к патриарху Константинополя или к христианским монахам с Афона (последние торжественно принимают у себя Селима I Грозного (1512–1520)), оставляют за католиками и православными право соблюдать их обычаи и законы на территории своей империи, приглашают художников и инженеров с Запада.

Главное, торговля не прерывается, поскольку Мехмед II сохраняет привилегии генуэзцам из Галатии, властителям Черного моря: они могут торговать «без каких-либо таможенных пошлин» (1479). Камбрейская лига (1508–1509) создана «против Венеции и турок». Когда в 1516 г. османы завоевывают Египет, они пытаются оживить, несмотря на присутствие португальцев, маршрут Красное море — Александрия — Венеция, то есть торговый путь между исламскими и христианскими странами, заброшенный после открытия мыса Доброй Надежды. С помощью посла Рикона, не скупившегося в Константинополе на роскошные подарки с Запада, Франциск I заполучает экономический и военный союз с султаном Мехмедом II, привилегию торговать на всем турецком побережье и возможность оказывать покровительство католикам на Востоке (1536–1537). Сегодня принято объяснять расцвет иконописи в Новгороде в XV и XVI вв. и Кракова в 1500-х гг. устойчивыми связями между бывшей Византийской державой и странами Севера: впрочем, Польско-Литовское государство все еще простирается от Балтийского моря до Черного.

Никогда раньше так много не передвигались по рекам, суше и морям. Изобретение каравелл, трехмачтовых кораблей с высоким бортом и пятью парусами, в начале XV в. позволяет португальским морякам штурмовать высокие волны океана; но на бученторо, огромных гондолах из Венеции или Феррары, итальянские правители могут плавать по Адде, По или по новым каналам Ломбардии и Венето. При Франциске I весь французский двор никогда не остается на одном месте в течение двух недель подряд: в архивных документах сохранилась запись о подобных переездах; это подтверждает и донесение венецианского посла: «Моя миссия длилась сорок месяцев: Господу было угодно, чтобы она прошла целиком в странствиях». Замки стоят по берегам рек, что и определяет

средство передвижения. Письма, финансовые документы или государственные депеши циркулируют по обновленной сети дорог так же, как книги или идеи. Гунтер Зайнер в Польше публикует первую книгу в 1465 г., на пять лет раньше парижского издателя Паскье Бонома. С 1469 г. в Риме печатают произведения Вергилия, Тита Ливия, Цезаря. Когда французские короли одерживают военные победы, в городах вывешивают «плакаты» об их политических и стратегических успехах. Крупные почтовые учреждения для всеобщего пользования, например Таксисов в Милане, исполняют обязанности как курьеров, так и посредников, работающих по твердым тарифам по всей Европе. Наряду с этими почтово-пассажирскими конторами, в том числе и королевскими, которые постепенно вытесняют монополию университетов*, в Германии и в Центральной Европе сохраняется почтовая служба, которую осуществляют погонщики волов, в Италии — погонщики мулов, есть также многоместные экипажи, речная почта. В Эслинге желающий открыть мясную лавку должен был пойти добровольцем в конное ополчение города и послужить на почте. В Испании, Англии и России много художников, приехавших из Италии или Нидерландов; Пьетро Торринджиани, например, едет из Флоренции в Севилью, а оттуда в Лондон (1507–1517); Тициан, Хольбейн и многие писатели всегда в пути. «Не было ни одного слуги, — пишет М. Монтень в 1580 г., — который не мог бы нам рассказать новости о Флоренции или Ферраре». Напомним, что дважды, в 1506 и 1519 г., турки приглашают Микеланджело обосноваться у них.

Общественная жизнь постепенно приобретает более широкий размах, и нравы становятся иными. Правила хорошего тона распространяются, видоизменяясь. Поначалу это достояние пышных дворов: Карла V и Карла VI, герцогов Анжуйского, Беррийского и Бургундского, папы римского, затем банкиров, купцов и предпринимателей, ведущих себя на равных с государями (порой, впрочем, являясь их властителями), и, в конце концов, в XVI в. — мелкой чиновничьей буржуазии или даже владельцев гостиниц.

* В Средние века университеты получили право учреждать корпорации профессиональных гонцов. Со временем они почти монополизировали эту сферу деятельности, а для доставки вверенных пакетов и грузов начали пользоваться лошадьми и повозками. — *Примеч. ред.*

Глядя на роскошь высших классов, каждый стремится подражать их манерам. Великие и богатые подают пример того, как надо тратить — и растрчивать — деньги. Каждый, подобно им, хочет иметь серебряную и хрустальную посуду, венецианские зеркала, носить меховые шапочки и шелковые камзолы с прорезями на рукавах. На эстампах и портретах конца XVI в. видно, что мода одинакова при всех дворах Центральной и Западной Европы. Короли Франциск I во Франции и Генрих VIII в Англии заражают своих придворных и подданных страстью к драгоценностям и нарядам. У королевы Елизаветы будет 3 тыс. платьев. Но не надо путать светскую жизнь с чистоплотностью: гигиена повсюду остается, главным образом, заботой медиков, кроме, может быть, швейцарцев, швабов и тирольцев.

Два явления тесно взаимосвязаны: соперничество в аристократических кругах и конкуренция в экономике. У богатых сначала заимствуют стол: их пиры всегда были предметом зависти. Пряности, некогда большая редкость, становятся продуктом первой необходимости, даже у простолюдинов. В 1500-х гг. немецкие власти жалуются на то, что крупные финансовые компании скупают все местные товары, чтобы продавать — и по каким ценам! — заморские или экзотические продукты питания. Так искусственно создаются потребности, которые превратятся в привычку или в зависимость. Именно ввоз импортных товаров коренным образом изменил питание, способы приготовления пищи, сервировку стола и т. д. Если помидор, топинамбур, клубника, кукуруза, фасоль, картофель, придя из Америки в XVI в., только начинают постепенно проникать на кухню, то нет такого приличного дома, который не стремился бы приобрести к своему столу средиземноморские артишоки, раков, дыни, цитрусовые (апельсин, лимон, кислый лайм) с Сицилии или из Южной Испании, итальянский салат-латук под вкусным соусом и, главное, засахаренные фрукты.

В эпоху Возрождения широко распространяются два важнейших изобретения, которые, возможно, способствовали творческой деятельности мыслителей и художников: сахар и спирт. Сахарный тростник, ввезенный арабами в Египет, на Сицилию, Крит и в Андалусию, в 1503 г. начал культивироваться на Мадейре, Канарских островах, затем в Бразилии и на Антильских островах. К 1550 г. специи и сахар, как для еды, так и для фармакопеи и кондитерского

дела, поступают почти исключительно через Лиссабон и Кадис. При Генрихе III очень модно носить бонбоньерку и угощать салатом из апельсинов. Первые ликеры появляются веком раньше. Сначала их употребляют как лекарственное укрепляющее средство. Так, иезуиты из Сиены, которых называют «отцами водки», оберегают секрет своего снадобья (1367), настойки из цветов апельсинового дерева, для больных и умирающих. В 1425 г. они обосновываются в Тулузе, а в 1580 г. уже 30 монастырей Италии продают «душистую воду». Винный спирт появляется во Франции в XV в., надушенные перчатки — в Италии в XVI в.

Еда, под влиянием прежде всего итальянской кухни, становится более изысканной. Конечно, стремятся скорее к количеству, а не к качеству; не могут не поразить 14 мясных блюд, поданных в 1545 г. на обеде, устроенном городскими властями Парижа в честь Екатерины Медичи, и 19 рыбных кушаний, отведенных Елизаветой Австрийской в пятницу 30 марта 1571 г. Кремы, тонкие и ароматные соусы, изысканные блюда заменяют рагу из мясных обрезков, говяжьих паштеты и похлебку из пшеничной муки, всю эту тяжелую пищу, которую так любили в Средние века. Особое удовольствие получают от огромных фигурных тортов, вроде тех, что описывает Оливье де ла Марш на пире, где присутствующие приносили обет на поданном к столу фазане выступить в крестовый поход против турок (Лилль, 1454). Еда превращается в церемониал, иногда сопровождающийся музыкой. После каждой перемены блюд сотрапезников обносят кувшинами и мисками с водой или меняют салфетки, так как ложки и, особенно, вилки в XVI в. употребляют редко. В лучших постоянных дворах, которые даже в Париже и Лионе держат немцы и итальянцы, есть серебряная посуда, разнообразная и изысканная. В курортных городах и в центрах искусства активно развивается туризм. Юноши из знатных семей едут в Италию, чаще всего в Падую, Кремону или Рим, учиться в школах, где преподают танцы, фехтование, право и философию. Стало быть, учебников по правилам хорошего тона становится все больше. Самый большой сборник, многократно переведенный и вызвавший подражания в Европе XVI в., принадлежит Эразму Роттердамскому. Его предписания кажутся нам странными и даже грубыми: однако это движение вперед. Но светское общество учится по книге придворного Льва X Бальдассаре Кастильоне,

к которому с уважением относится Франциск I, «Il cortegiano» («Книга о придворном»¹). Автор ставит в пример нравы кондотьеров и банкиров из Урбино или Флоренции: Фредерика де Монтефельтро, Лоренцо Великолепного и др. Для итализированных дворов Франциска I или Екатерины Медичи перевод не требовался; тем не менее во Франции известно несколько переводов, в том числе Рабле, в который он включил собственные планы обучения юношей из благородных семей: устав Телемской обители*, гораздо более ограниченный, чем принято говорить, — свод правил приличий главным образом для богатых студентов.

Нравы меняются, и это касается не только образа жизни, но и образа мыслей, и образа веры. В принципе в Средние века власть церкви осуществляется во всех сферах. Церковь является классом, имеющим первостепенное значение в обществе, вернее, она и есть общество, представляемое и ведомое ее священнослужителями. Церковь заявляет о своем главенстве над светскими правителями, которыми хочет командовать. Ей неведомы границы. Она использует международный язык, латынь, изменившуюся в Средние века. Еще в 1463 г. папа Павел II емко выражает в поразительной формулировке притязания последователей св. Петра: «Мы несем все права у себя в груди».

Однако к тому времени факты скорее отрицают эти права. По мере развития общества они все чаще будут оставаться в груди понтификов. В цивилизации, влюбленной в практицизм и точность, в деньги и скорость, в цивилизации, приветствующей личный успех, но в то же время более утонченной и ученой, разве могут силы прошлого сохранить авторитет, не реформируясь? Необходимость реформы ощущалась с XIV столетия, она была причиной войн, расколов и ересей в XV в., восторжествовав, наконец, в XVI. Реформация в гораздо меньшей степени представляет собой возврат к истокам христианства или к античной философии, чем потребность относиться к религии и общественной жизни совершенно по-другому. Она также не является приспособлением политики и этики к изменившимся, якобы испорченным

¹ Создавалась по просьбе Франциска I с 1514 по 1518 г., впервые опубликована в 1528 г.

* См.: *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль.

нравам. Конечно, рутина и косность прочны. Но новый мир с ними порвал. Ошибок не прощают, полагая, что владеют некими истинами. Однако Реформация — не истина, вовсе нет. Это явление как политическое, так и нравственное, как мистическое, так и научное; с его помощью намереваются разобраться в сложном и разнообразном, как никогда доселе, мире. Тревога в душах людей — лишь отблеск тревоги, охватившей всю Европу.

Для ясности изложения скажем, что церковь понемногу сдавала позиции перед лицом трех новых общественных объединений. Мы видели, как множатся классы и виды деятельности; также и здесь возникают властные структуры, которые не хотят считаться со старым духовенством. Этими общественными объединениями, порожденными тройственным преобразованием, по сути дела являются нации, академии ученых и общины протестантов. Тремя сферами, в которых ведет борьбу церковь, являются политика, интеллектуальная жизнь и мораль. Власть папы, стоящая над монархами по Божественному праву, будучи наследницей бедности Христовой, не должна была зависеть ни от одного из них, она не должна была следовать никаким властолюбивым устремлениям мирского или частного характера. Однако полное подчинение церкви королю Франции, с одной стороны, и итальянскому банку — с другой, уже в первой половине XIV в. показало, что старая традиция разрушена. В Авиньон, столицу пап (1309–1378), куда стекались церковные сборы и налоги, деньги от продажи индульгенций, шли также протесты католических правителей, английского парламента, капитулов Кёльна... и выразительные жалобы Петрарки и св. Екатерины Сиенской. Правители протестовали, видя, как из их владений утекают деньги, столь необходимые для войн и строительства, тогда как избранные ассамблеи отказывают им во введении новых налогов. «То, что курия берет за вакантные бенефиции, — говорили англичане, — в пять раз превышает доходы короля». Верующие протестовали против назначенных с опозданием (или за деньги) епископов и аббатов, выбор которых не всегда был удачен. Священнослужители, едва получив назначение, протестовали против налоговой политики понтификов и удаленности судебных органов. В 1378 г. этот конфликт на властном уровне дополнился конфликтом личностным. Католическую Европу разделила Великая Схизма, длившаяся

39 лет: авиньонские и римские папы отлучали друг друга от церкви. Порой в епархиях, аббатствах, приходах было по два враждующих между собой епископа, аббата, кюре.

Именно в этот момент Уиклиф, профессор университета в Оксфорде, начинает переводить Библию на английский язык и признает за гражданскими властями право присваивать церковные доходы (1381). Его последователи, лолларды, поднимают народ на бунт против епископов-иностранцев и налоговых органов. Генрих IV Ланкастерский, король, признанный парламентом (1399), борется с ересью, но французский язык уступает место английскому в качестве официального языка. Великий писатель Чосер (1340–1400) совершенствует и возвеличивает английский язык.

В Богемии Ян Гус и Иероним Пражский возглавляют борьбу чехов против немецкого духовенства и коллегии кардиналов. Ян Гус переводит Библию на чешский язык. Народ, возмущенный продажей индульгенций, негодует еще больше в связи с осуждением и казнью обоих реформаторов (Констанца, 1415 и 1416 г.). Он поднимается на священную войну, и, после нескольких ничего не давших крестовых походов, за ним признается право причащаться вином и гостией (1436). В борьбе с иностранным засильем он тоже осознает свое единство. Пьер д'Айи, один из тех, кто осудил Яна Гуса, прекрасно понял, что бунт Гуса — это возмущение индивида против католического единства, нации против большой всемирной республики.

Во Франции национальная идея выявляется в борьбе с британским захватчиком; хотя епископ Кошон отправляет на костер Жанну д'Арк как еретичку (30 мая 1431 г.), французская церковь связывает свою судьбу с французским государем. Карл VII собирает в Бурже епископов и ученых и публикует Прагматическую санкцию (1438): галликанское духовенство объявляет себя независимым от папы во всем, что касается организации и управления, и требует восстановления выборной системы назначения епископов.

Десять лет спустя немецкая церковь добивается заключения конкордата (в Вене) о замене аннатов налогом, ограничении подачи апелляций в церковный суд в Риме и сокращении до полугода права папы распоряжаться большей частью бенефициев. Эти уступки не удовлетворяют немцев. Их недовольство властью папы нарастает к концу XV в. Оно прорвется и окончится расколом

в XVI в. Итак, становясь богаче и сильнее, страны начинают осознавать свое своеобразие и требуют прав.

Широко известны яростные обличительные речи Савонаролы во Флоренции, направленные против римского духовенства (1494–1498). Католическая Испания, как мы уже упоминали, в начале XVI в. добивается конкордата в несколько этапов. Франциск I после победы при Мариньяно также заключает конкордат с папой, а ученые-гуманисты отодвигают латынь на второй план. После появления манифеста Лютера на двери церкви Шлосскирхе в Виттенберге (31 октября 1517 г.) и папской буллы, отлучавшей его от церкви, главная забота протестантских князей заключается в том, чтобы помешать рыцарям и крестьянам наброситься на земли духовенства и секуляризировать их самим. Они поддерживают создание отечественных церквей. Укрывшись в саксонском Вартбурге, Лютер с мая 1521 по март 1522 г. переводит Библию на восточный средненемецкий, то есть на язык, доступный всем, «даже женщине у своего очага». Дело в том, что богослужение сведено к чтению Библии, к проповеди и пению псалмов на национальном языке; священный текст становится воплощенным выражением новой веры и национальной независимости во всех странах, порывающих с Римом. Имущество церкви переходит в руки государства как в Бранденбурге (1525), так и в Швеции (1527), Англии (1534), Дании (1536). Альберт Бранденбургский, некогда великий магистр Тевтонского ордена, захватывает его владения, которые становятся наследственным герцогством Пруссии. Во многих странах устанавливается правило: вероисповедание народа определяется вероисповеданием главы государства: «Чья страна, того и вера». Аугсбургский религиозный мир окончательно признает его в 1555 г., подтвердив, кроме того, права протестантских князей на владение землями, секуляризованными до 1552 г. Женева под влиянием Кальвина оказывается во власти своего рода теократии: церковь там настолько сливается с государством, что превращается в собственно государство.

Итак, в середине XVI в., несмотря на усилия св. Игнатия Лойолы, основателя ордена иезуитов (1537), св. Филиппо Нери, основателя конгрегации ораториан (1548), и Тридентского собора (1545–1563), направленные на обновление католического мира под властью папы, несмотря на развитие государств, подчиняющихся папе рим-

скому, великого теоретического единства больше не существует. Национальная этика побеждает интернациональную при содействии самого духовенства и вообще «людей церкви». Впрочем, будучи по культурному уровню много выше большей части собственной паствы, эти ордена были призваны будоражить умы: кто в полной мере сможет оценить роль иезуитов и священников в движении за независимость Америки в начале XIX в.? А главное, у церкви больше нет права распоряжаться коронами. Со времен Павла II и Сикста IV (1463–1484) обращение к духовному оружию для оказания помощи мирским властителям все чаще и чаще считается скандальным.

Кроме того, само духовное влияние церкви ослабло. Проблема, которую пытается разрешить Реформация, имеет отношение не только к коллективной, но и к личной независимости. Спасение нации и индивида неразрывно связаны. Кто говорит «ересь», тот, согласно этимологии, говорит «выбор», что подразумевает критический ум, свободу суждения. Реформы оказались связанными и с развитием филологии. Учение Аристотеля, известное ранее по латинским переводам, которые делали с арабских переводов его греческих текстов (!), лежало в основе томизма, аверроизма, доктрин Скота и Оккама. Со второй половины XIV в. итальянцы стали считать его устаревшим. Аристотелизм, призванный в помощь вере, даже с учетом искажений переводов, содержал несколько деструктивных принципов: осуждая метафизику, Уильям Оккам, верный традиции Роджера Бэкона (1214–1249), выступал за методы научного познания; таким образом, схоластика отрицала самоё себя. С другой стороны, еще один источник средневековой мысли, — тексты Ветхого и Нового Заветов, известные по латинской Вульгате, почти исчезли под грудой комментариев, толкований и глосс. Подавляющему большинству людей того времени они были практически неизвестны: приходилось довольствоваться обрывками, услышанными на воскресной службе, и изображениями, запечатленными на фресках, в скульптурах и витражах. Прихожане начинали поклоняться евангельским образам, которые представляли перед ними в произведениях изобразительного искусства или в религиозном театре. А эрудиты и образованные верующие XIV столетия обнаружили в изысканной латыни Цицерона или в размышлениях над самим текстом

Библии мудрую соразмерность, покой, которого не доставало уму и нравам, ответы на терзавшие их вопросы.

Петрарка из Ареццо (1304–1374), знаменитый своими сонетами и канцонами, считает мир Аристотеля недостаточным и уже слишком маленьким. Презируя схоластику, он заменяет ее анализом собственной души, чтением Цицерона и Сенеки. Открытие античных рукописей, изучение духовных сочинений латинских авторов, заполненный работой досуг, как это было принято у древних римлян, вероятно, дают ему постулаты духовной жизни, способные усмирить собственное беспокойство. Он открывает рационалистический и эзегетический путь, который будет дополнен изучением греческого и древнееврейского языков.

Здесь мы прервемся на некоторое время, чтобы взглянуть на новые источники западной мысли и исправить обычно допускаемые ошибки. Мы не занимаемся историей литературы — этому посвящены другие работы. Мы исследуем в общем виде большие духовные течения.

Интерес к греческой скульптуре и литературе проявился еще в Средние века: благодаря произведениям Овидия, Вергилия, Плиния Старшего, изучению древних развалин на берегу Средиземного моря, в Реймсе, Ключи, Мён-сюр-Луар о древнегреческой цивилизации было известно самое главное. Но из-за незнания оригиналов ее дух оставался неведом, о ее сложности не подозревали. Эллинизм мастера из Реймса, создавшего около 1255 г. скульптурную группу «Встреча Марии и Елизаветы», — явление единичное. Возможно, он видел греческие скульптуры V в. до н. э. либо в Константинополе, тогда французском (с 1204 по 1261 г.), либо в Афинах, тогда бургундских (1205–1263). Складки одежды, поза, при которой тяжесть тела переносится на одну ногу, вежливая улыбка сидящего пророка или стоящего ангела на соборе Нотр-Дам в Реймсе непреодолимо воскрешают воспоминания о Греции: у их авторов не было последователей.

Со времен Вольтера принято повторять, что изучение греческого языка в Западной Европе началось со взятия Константинополя (1453) и, соответственно, исхода византийских ученых. При этом забывают, что этот город на Босфоре не был всей Грецией, что венецианцы владели Эвбеей с 1366 по 1470 г. и находились в Морей и в Аттике с 1389 г. (они лишатся Новплиона только в 1540 г.),

а главное, не обращают внимания ни на имена, ни на даты. Так вот, примерно за 100 лет до падения Константинополя эрудит Боккаччо, который к тому же превратил итальянскую прозу в художественную, поручил калабрийцу Леонцио Пилато, жившему во Флоренции, перевести Гомера (1360). В конце XIV — начале XV в. греки, обосновавшиеся во Флоренции (с 1396 г. — семья Аччаюоли, афинские герцоги в 1385–1456 гг.), Венеции и Павии — Мануил Хрисолор, Георгий Трапезундский, Феодор Газа, защищая механицизм Аристотеля, знакомят современников с учением Платона. На защиту последнего встают два других эмигранта — Георгий Гемист Плифон во Флоренции (1439) и ставший римским кардиналом Виссарион Никейский (1393–1472). В Европу хлынули книги, награбленные турками и перепродаваемые генуэзцами и венецианцами: «Бесчисленное количество книг, — пишет греческий историк Дука, — лежало на телегах, их развозили по всем провинциям; десять томов сочинений Платона, Аристотеля или трудов по теологии продавались за грош». Виссарион завещает 600 греческих рукописей Венеции (1472).

Во Флоренции в 1456–1471 г. живет платоник Иоанн Аргиропул. Ему на смену, соответственно в 1475 и 1491 г., приходят Лаоник Халкокондилас, выходец из знаменитой афинской семьи, и Константин Ласкарис, уроженец Фригии. Марсилио Фичино переводит все «диалоги» Платона (1463–1477) и становится во главе Платоновской академии, которой покровительствует Лоренцо Медичи. При Людовике XI в Париже находится не только посол Виссарион, но и Георгий Глизин, Григорий Тифернский, Георгий Иероним из Спарты, Андроник Далматский. В 1495 г. Карл VIII привозит из неаполитанского похода эллиниста Иоанна Ласкариса. В конце века (1490) в Венеции Альдо Мануцио публикует для европейских эрудитов сохранившиеся тексты древнегреческих философов. Неизвестно, чем следует больше восхищаться: красотой печати или добросовестным трудом толкователей. Среди них блистает Эрмолао Барбаро, известный в Падуе, Венеции и Риме комментатор произведений Аристотеля и Плиния Старшего.

Джованни Пико делла Мирандола овладевает древнееврейским (ок. 1484), халдейским и арабским, изучает Каббалу. Его наставниками являются такие еврейские ученые, как Иоханан Алемано и Элияху Дельмедиго. В наше время довольно плохо

представляют ту силу влияния, которое оказали на великие умы Возрождения учения, считавшиеся в Средние века эзотерическими или тайными, то есть дьявольскими. В 1494 г. Лефевр д'Этапль увлекается мистикой герметических книг. Иоганн Рейхлин в Штуттгарте говорит о пользе Каббалы и даже Талмуда для христианской науки, выступая против доминиканцев из Кёльна. По его труду «*Rudimenta linguae hebraicae*» (1506) целое поколение ученых осваивает древнееврейский. Десятью годами позже Эразм требует от теолога знания филологии и трех языков Библии. В 1518 г. он сам основывает в Лувене Коллеж трех языков. Приблизительно в 1530 г. Франциск I по этому образцу создает свободный Королевский коллеж, также называемый Коллеж трех языков, и в противовес теологическому факультету (Сорбонны) поручает Пьеру Данесу кафедру греческого языка, а Ватаблю — древнееврейского. В 1533 г. Рабле может возложить на педагогов задачу преподавать «пять или шесть языков»: греческий, «без знания которого стыдно называться ученым», «латинский, древнееврейский, халдейский, арабский», не считая итальянского, на котором говорят все придворные.

Великие путешественники также вносят свой вклад в изучение древнегреческой культуры, Каббалы или экспериментальной физики (см. главу 3). К источникам мысли, питающим XVI в., следует отнести истории Индии и колониальных открытий (Гомара, Осорио, Кастанеда, Ж. Картье), описания иноземных стран, таких, как Китай или Турция (Г. де Мендоса, Паоло Джировио, Постель и др.), записки миссионеров, которые сопровождают конкистадоров или купцов. Они оказывают влияние на споры теологов о Благодати и Искуплении, на скептицизм Ги де Брюэса или Монтеня. Деизм рождается из учения Платона, релятивизм — из рассказов путешественников.

Возвращением к истокам занято не только белое духовенство, коллекционеры рукописей, вроде Поджио Браччолини (1380–1459), Карла V, герцогов Беррийского, Бургундского, Фландрского, короля Рене, графа Прованского или Альфонса Арагонского, короля Неаполя, который отказался воевать с флорентийцами, потому что ему был обещан манускрипт Тита Ливия. Этим также озабочены церковные деятели, которых больше не удовлетворяет традиционное учение. Уиклиф, не зная Петрарки, утверждает, что

любой образованный верующий имеет право и возможность толковать Священное Писание. За 150 лет до протестантов он отвергает догму пресуществления, необходимость исповеди, таинство покаяния. Гус заменяет непоколебимый авторитет церкви авторитетом евангельского текста: «Народ внимает только слову из Священного Писания». Критикуя католичество, он требует возвращения к первоначальному причастию вином и гостией, восстановления духа богослужения и практически отрицает институт священства. Мистики и метафизики — П. д'Айи, Жерсон — подвергают его осуждению; но, как и Фома Кемпийский, считающийся автором трактата «О подражании Христу» (ок. 1415 г.), они обращаются к личному опыту и даже, пребывая в ортодоксии или послушании, больше не занимаются глоссами, а прибегают к изначальной простоте христианских источников. Вся эрудиция Лоренцо Валла (1405–1457) направлена на восстановление текста Писания и доктрины в их чистоте. Он изучает латинский язык на подлинных текстах, доказывает подложность так называемого «Константинова дара», которым папство обосновывало свои притязания на светскую власть, и, с другой стороны, говорит о том, что Вульгата Нового Завета кишит ошибками. Он смеет утверждать наперекор стоикам, что цель жизни — в достижении удовольствия, в смелом диалоге выступает против монашеских орденов. Его ученики в римской Академии презирают современный мир и, совместно с П. Лето, пытаются воскресить христианство в первоизданном виде, рискуя соединить с ним полуязыческие ритуалы и археологические теории.

Само папство подает пример нововведений. Николай V, начиная с 1447 г., собирает в Ватикане библиотеку, вскоре насчитывающую 16 тыс. томов. Преподаватели греческого начинают работать в папской администрации. Петраркист Энео Сильвио Пикколомини становится папой под именем Пия II (1458). Час серьезных конфронтаций пробил. Кроме того, благодаря книгопечатанию распространяется все больше текстов: с 1457 по 1517 г. вышло 400 изданий Библии. «Вся Германия, — пишет один немец в 1494 г., — переполнена Библиями, учениями о спасении, сочинениями святых отцов и другими подобными книгами». В Западной Европе в 1500-х гг. количество неграмотных заметно снизилось. Умы призваны соединить новое знание в научной или

литературной сфере с христианскими учениями. *Amicus Plato sed magis amica veritas*¹. Реформа — шаг вперед, а не назад, что бы ни думали по этому поводу современники. Здесь обращает на себя внимание творчество четырех великих философов, обобщающее некий духовный опыт: Николая Кузанского, Марсилио Фичино, Пико делла Мирандолы, Эразма Роттердамского. То же относится и к таким художникам, как Рафаэль и Массейс.

Николай Кузанский (1401–1464), сторонник папского престола в 1438 г., кардинал, епископ в Бриксене (1452), видит в Боге совпадение противоположностей. Но он основывает гуманитарную науку на рассуждении и опыте. Отвергнув физические теории Аристотеля и представления о Земле как центре Вселенной, он выводит законы движения небесных и земных тел, допускает — задолго до Коперника (1543), — что Земля вращается вокруг собственной оси, обращаясь вокруг Солнца. Он первым выдвигает идею о том, что ни одно небесное тело не является сферическим и не совершает полного обращения. Будучи выдающимся математиком, этот христианин полагает, что с помощью числа можно возвыситься до Бога. В 1453 г. в трактате «*De Pace fidei*» («О согласии») Кузанский почти приравнивает христианство к пантеизму. Тот же дух рационализма присутствует в естественнонаучных исследованиях да Винчи, Коперника, Региомонтануса и Мартина Бехайма в Нюрнберге, Георга Бауэра, известного под латинизированным именем Агриколы, в Гронингене.

Марсилио Фичино, возглавляя на своей вилле Кареджи Платоновскую академию, в 1473 г. по настоянию Лоренцо Медичи принимает сан. Пронизанный ощущением Божественного присутствия, невыразимого сверхъестественного, он пытается обрести безмятежную радость в религии, которая зиждется на идее Бога Платона и Прокла.

Джованни Пико делла Мирандола (1463–1494) в 1487 г. в Риме выдвигает 900 философских и теологических тезисов, многие из которых, касающиеся евхаристии, проклятости, поклонения кресту, признаны еретическими. Будучи глубоким пессимистом, он ищет высвобождения небесных элементов из нашей тройственной природы в аскетизме, вере в духовность, мистике.

¹ «Платон мне друг, — говорил Сократ, — но истина дороже».

Эразм, выбрав еще в годы пребывания в монастыре Стейн в качестве первого наставника Лоренцо Валлу, публикует в 1505 г. его комментарии к Новому Завету. В «Adagia» («Поговорки», 1500, 1508) он хочет примирить обе культуры, античную и христианскую. В своих основных произведениях — «Наставлениях христианского воина», «Похвале Глупости» (1511), в факте публикации греческого оригинала Нового Завета и его собственного перевода на латинский язык (1516) он пытается сформулировать принципы новой теологии, основанной не на схоластике или религии монахов, а на внутренней жизни человека, религии чистого разума, которая дает свободу и радость. Сознательно упрощая евангельскую доктрину, он характеризует «философию Христа» как нравственное учение, в котором нашли отражение духовные искания Античности.

Теря духовную власть, церковь утрачивает, наконец, власть моральную. Деньги и традиция не соотносятся с этикой нации и этикой знания, которые предполагают отказ от мирского, аскетизм. Это несовместимо с позицией, высказанной Пием II: «В наше время (1458–1463) римским понтификам необходимо быть богатыми. Блеск и богатство важны для тех, кто правит». Верующие возражали словами Христа: нельзя служить сразу двум господам: Богу и золотому тельцу; или папа будет правителем мирским, а значит, честолюбивым, воинственным, предвзятым и т. д., или — первым служителем Господа. Напрасно на соборах в Констанце (1414–1418), Базеле (1431–1449), Пизе (1511–1513), Латеране (1512–1513) принимаются решения о том, что доходы от вакантных должностей не должны присваиваться курией, что следует ограничить совмещение должностей, торговлю бенефициями, прекратить злоупотребления коммендой, напрасно требуют выборности для епископов и строгости для кардиналов. Напрасно новые конгрегации, например, Братство Общей жизни (1384), монахи аббатства в Виндесхайме (1395), бенедиктинцы из Бюрсфельда (1450), кармелиты (1452), минимы ордена Св. Франциска из Паолы (1474), пытаются, подобно Яну Утенховэ в 1464 г. и Яну Стандонку в 1483 г., «реформировать клириков, опираясь на бедность». Скандальность Рима тем более велика, что такие папы, как Александр VI, представитель семьи Борджа (1492–1503), и Юлий II (1503–1513), поддерживаемые монашескими орденами,

превращаются в правителей мирских или военных, разрешают торговлю индульгенциями и покрывают недостаточность веры у своего окружения.

Восстание Лютера, последовавшее за бунтом Уиклифа, Уота Тайлера, Джона Болла, Яна Гуса, — это протест немца, который отказывается рассматривать собственность как право пользоваться и злоупотреблять, который хочет, так же как многие другие, отделить земные или человеческие обряды от веры, Божьей благодати. Единственный долг священника — соблюдение христианских добродетелей. Следом за «библиистом» Лефевром д'Этаплем, комментатором св. Павла (1512), он повторяет, что спасение возможно только верою. Такая этика веры является освобождением. Католический мир безуспешно пытался провозглашать постановления соборов, ограничивавшие деятельность пап; реформа, проводимая черным духовенством, не доходила до мирян, и Эразм больше не надеялся изменить нравы христиан против их воли. А протестантский мир, презиравший испорченную природу человека с ее земными радостями, освобождал массы людей от формализма и вселял в них, тревожа умы, дух поиска и свободы. Пьер Бейль, Джон Локк, Ж.Ж. Руссо — прямые, хоть и далекие потомки Кальвина¹.

¹ См.: *Studia Humanitatis. Beiträge und Texte zum italienischen Humanismus der Renaissance*. Darmstadt, 1959; *Huizinga J. Men and Ideas, History, the Middle Ages, the Renaissance. Essays*. Londres: Eyre and Spottiswoode, 1960; *Lucas H. The Renaissance and the Reformation*. New York, 1960; *Renaissance und Reformation in Polen und Ungarn (1450–1650)*. Budapest: Akademiai Kiado, 1963; *Chastel A. et Klein R. L'Age de l'Humanisme*. Paris: Éd. des Deux-Mondes, 1963; *Rubinstein, Grayson, Murray, Weiss. The Age of the Renaissance*. Londres, 1967. Кроме того, можно ознакомиться со следующими работами: *Travaux d'Humanisme et Renaissance*. 139 vol. parus de 1959 à 1974. Genève: E. Droz, et Lille, Giard; *La Science au XVIe siècle*. Paris: Colloque de Royaumont, 1960; *Spitz Lewis W. The Renaissance and Reformation movements*. Chicago, 1971.

Заключение

Возрождение часто считают началом Нового времени. Оно безусловно является началом новой эпохи (вероятно, уже не имеющей отношения к нашей), эпохи многих великих открытий. Находясь в крайне неравном положении, но став более свободными, люди надеются с помощью всевозможных изысканий и дискуссий обрести Истину. Во всяком случае, некоторые истины. Они совершили кругосветное путешествие, расширили свой универсум — но и ограничили его: они знают, что мир не беспределен. Впрочем, они продолжили поиск и вглубь, и вширь.

Но какое великое открытие, сделанное человеком, может сравниться с открытием самого себя? Он начинает понимать, что его возможности ограничены. Он изучает и смотрит на свое тело с любовью, с уважением. Даже Ф. Вийон (1461), во многом поэт Средних веков, умиляется, глядя на это тело, «такое нежное, гладкое, мягкое, такое драгоценное», которое парижские хирурги будут препарировать, а художники осмелятся изобразить обнаженным. Душа тоже стремится к красоте, *libido sciendi*, *libido habendi**, то есть она не боится совершить оба вида первородного греха гордыни, которые делают ее равной богам. Человек больше узнает

* *Libido sciendi*, *libido habendi* (лат.) — страсть к познанию, страсть к обладанию (знанием, миром и т.п.). — *Примеч. ред.*

о себе самом. Наукой Средних веков была теология, изучение Бога. Наука Возрождения — Гуманизм, изучение человека.

Гуманисты (слово появилось в 1539 г.) обращались к людям всех времен, как это было у древних — к грекам, латинянам, евреям; они обращались к человеку, а не к словесным теориям, к духу, а не букве. Они полагали, что гуманитарные науки — это освобождение. Петрарка в Италии, как и Эразм в Нидерландах или Рабле во Франции, употребляли в качестве синонимов два выражения Цицерона: «гуманитарная ученость» и «свободные науки и искусства». Понимаемый таким образом гуманизм не только не консервативен, в чем его необдуманно обвиняли, а совершенно революционен: это самое великое усилие, когда-либо предпринятое человеком, направленное на осознание мира. Последователи эллинистов XV столетия у нас во Франции — Рабле, любимое слово которого «иши», деист де Перье (1538) и Доле, возможно, первый атеист. Библиисты начала XVI в. просвещают Кальвина, но также оказывают влияние на Фаусто Социна, предка всех социниан будущего, решительно настроенных верить только тому, что имеет четкие объяснения, будь то Писание или что-то другое.

С возросшими потребностями в продуктах питания, одежде, комфорте, красоте, знании, средствах передвижения жизнь человека стала насыщеннее и богаче. Значит, возрождение, о котором мы говорили во введении, является одновременно и физическим, и моральным. Пико делла Мирандола или Микеланджело стремятся достичь совершенства. Люди той эпохи питают неприязнь к убогости и невежеству — в религии, философии, науке, и даже к бедности. Гуманизм основывается не только на знании словесности, но также на исследованиях в области медицины, ремесел, механики... и искусства. В этом отношении нет ничего более убедительного, чем вторая программа воспитания Гаргантюа, чем беседы Франциска I, любознательность Монтеня-путешественника, изыскания Пико делла Мирандолы, Николая Кузанского или да Винчи. Великие творцы Возрождения — эрудиты, философы, но также путешественники. Дюрер, Босх, Микеланджело, Хольбейн, Сансовино, Челлини не только владеют несколькими «профессиями»: у них есть религиозные убеждения, литературные пристрастия, они любят жизнь, духовную и материальную, много путешествуют. Именно в них соединяются гуманизм и возрождение.

Но расширяя, или, скорее, углубляя познание личности, человек приобретает или уточняет понятие универсального, вечного. Он открывает путь порядочному человеку (*l'honnête homme*) XVII столетия, тому, кто «ничего не ставит себе в заслугу» и хочет быть всеми понятым, несмотря на переменчивость моды и нравов. В своем стремлении к познанию человек вырос до постижения того, что в нем есть «изменчивого и разнообразного». Человечество призвано к жизни новой, более возвышенной. И мы, унаследовав этот культ человеческой личности, но вместе с тем уважая все верования и творения индивида, мы действительно были возрождены Возрождением.

ЖАН ЛАКОСТ



ФИЛОСОФИЯ
ИСКУССТВА

Введение

Нет необходимости напоминать о традиционном недоверии философов к искусству и к людям искусства. Тот же Сартр в недавнем прошлом написал прекрасные гневные страницы о «карьеризме» Тинторетто и Тициана. С другой стороны, напряжение, своеобразие эстетического опыта и простота творческого процесса требуют тишины и сокрытости, — и чем бы это ни было, слабостью или преимуществом, искусство несводимо к языку и понятиям. Но поскольку эстетический опыт сам по себе относителен и проблематичен, появляется возможность философии искусства. Искусство (примитивное, экзотическое, популярное, «готическое», «грубое», наивное) само раскалывает, как во времени, так и в пространстве, любое устоявшееся определение прекрасного, которое при каждом расширении «воображаемого музея»¹ видится уже неким пережитком и без усталости опровергает вчерашние эстетические очевидности. Таким образом, философия искусства существует отнюдь не только в голове философа. Своим появлением на свет она обязана истории, будучи самым свежим итогом того, что подразумевают под «изящными искусствами» и вариациями на тему эстетического наслаждения, получаемого от произведения искусства.

Впрочем, «искусство» — слово двусмысленное. В Средние века *свободным искусствам*, преподававшимся в университетах, противопоставляли *искусства механические*, т. е. почти умозрительным

действиям, производимым духом, — тривиальные ручные действия. Живопись являлась составной частью механических искусств, и поэт Рутбёф говорил: «Я не ремесленник». Но с конца XIV в. во Флоренции художники, начиная с Джотто, потребовали для новой живописи социального статуса свободного искусства, сравнимого по своим творческим возможностям и смелому воображению разве что с поэзией. Леонардо да Винчи пошел еще дальше, уподобив живопись *cosa mentale*², «философским рассуждениям» и исследованию природы. Однако лишь в XVIII в. уточнились различия между художником, человеком искусства [*artiste*] и ремесленником [*artisan*]³, а изящные искусства стали независимыми относительно искусств механических (см.: «Изящные искусства, сведенные к одному началу, аббата Баттё». — «Les beaux-arts réduits à un même principe de l'abbé Batteux», 1746)⁴. Тем не менее такая классификация страдала неопределенностью, и в этом состояла ее зыбкость. Словом «*artiste*» обозначали прежде всего человека, искусственного в каком-то сложном механическом искусстве (часовщика, например), затем «того, кто работает в таком искусстве, где гений и рука должны соперничать». С другой стороны, изящные искусства — это «дети гения; образец для них — природа, учитель — вкус, а цель — наслаждение» («Словарь изящных искусств ла Комба». — «Dictionnaire des beaux-arts de La Combe», 1752). Следовательно, изящные искусства, рожденные воображением, составляют, подобно поэзии, часть свободных искусств, которые Д'Аламбер в «Энциклопедии»⁵ противопоставляет одновременно и философии, и механическим искусствам. Однако Дидро в своем похвальном слове Кольберу и механическим искусствам (статья «Искусство»)⁶ упоминает и живописцев, и гравиров, и скульпторов.

Без сомнения, живопись — великолепный символ этих не поддающихся классификации искусств, посвятивших себя прекрасному. Они не ищут ни истины, ни пользы, но молчаливо подражают выдуманной реальности и создают такие телесные творения, которые мы зачастую созерцаем более благоговейно, чем построения чистой мысли.

Глава 1

Подражание

Если философия искусства начинается с Платона, то начинается она, как это ни парадоксально, с приговора «изящным искусствам» и поэзии. Было бы слишком просто видеть в Платоне филистера или «мужлана» [*béotien*]. Будучи афинянином, он имел перед глазами множество произведений искусства, Парфенон например, достроенный незадолго до его рождения. В своих диалогах он часто упоминает художников и скульпторов, старых и новых (Дедала, Зевксиса, Фидия и др.) (см.: *Шуль П.М.* Платон и искусство его времени. — *Schuhl P.M.* Platon et l'art de son temps). С другой стороны, как и все греческие благородные юноши, он получил образование, в котором значительное место отводилось поэтам. Его Сократ говорит о «почтительной приязни», которую он испытывает к Гомеру (Государство 595b)⁷. Наконец, платоновские диалоги, разве сами они не являются произведениями искусства? И тем не менее Сократ изгоняет поэта из идеального государства (Гос. 398a)⁸, а кроме того отрекается и от безгласной живописи, и от записанной речи (Федр 275d)⁹. Одно лишь египетское искусство заслужило милость в глазах Чужеземца из «Законов» (656d)¹⁰, ибо строгое законодательство установило для него незыблемые правила.

Правда, если быть точным, надо признать, что как таковых «изящных искусств» у Платона мы не встретим. Вместе с тем у него часто речь заходит об искусстве (*technê*). «Политик» упоминает

ткацкое искусство¹¹ и анализирует искусство правления, «Горгий» ставит вопрос, является ли искусством риторика¹², а «Филеб» помещает на вершину искусств диалектику¹³. Означает ли это, что для живописи, поэзии, музыки нет отдельного места в таком внушительном образовании, как *technê*. Конечно же есть, но их не определяли подобно современным «изысканным искусствам»¹⁴ посредством выражения «прекрасное». Наоборот, прекрасное у Платона почти никогда не воплощается в художественном произведении. После того, как в «Гипсии» поиски сущности прекрасного завершаются, в ходе несколько сухой диалектической процедуры, на шахматах, «Пир» показывает нам, что любовь к прекрасным телам может очиститься, преобразившись в любовь к прекрасному вообще. Но эти два диалога не касаются произведений искусства.

Тем не менее возможно и даже необходимо отправляться от Платона, поскольку современное понимание искусства, начиная с XVIII в., характеризуется тем, что, с одной стороны, прекрасное связывают с произведениями отдельных видов искусства, а с другой стороны, определяют прекрасное как нечто порождаемое эстетическим наслаждением, более или менее чистым, но в любом случае безоговорочно субъективным. Это понимание своими корнями уходит в философию Платона. Несмотря на цензуру, которую наивно было бы полагать неосознанной, элементы «эстетики» присутствуют у Платона, но как бы на заднем плане. Именно по этой причине Ницше попытается ниспровергнуть платонизм. Ницше увидит в «платонизме», который утверждает сверхчувственность истины и осуждает искусство за то, что оно покоится на чувственной кажимости, иллюзии и ошибке, первую форму нигилизма и враждебности к жизни. (Но, определив эстетику как психологию, а в конечном счете как «физиологию» искусства, не сделался ли и сам Ницше пленником этого нигилизма? — Вопрос, который ставит Хайдеггер в своей книге о Ницше¹⁵.)

МИМЕСИС

Один из важных фрагментов «Государства» (X, 595a)¹⁶ позволяет определить, какое место предназначено искусствам, которым

в дальнейшем будет отведена роль созидателей прекрасного. Сократ и его слушатели заняты устройением идеального государства, в котором царит справедливость. И вот наступает момент, когда становится ясно, что необходимо исключить из него поэтов (398a, b)¹⁷. Поэзия при этом определяется как *mimêsis*, подражание, что, однако, не следует слишком поспешно принимать за натуралистическую и реалистическую концепцию искусства (см. ниже, с. 303). Определение искусства как *μιμησις* самым глубоким образом связано с греческим пониманием бытия и истины.

Когда о какой-либо вещи, находящейся перед нами, мы говорим, к примеру, «это дерево» (даже если оно всего лишь нарисовано), мы говорим, что эта вещь *есть*, мы приписываем ей тождество и бытие. Это бытие Платон называет «сущностью», «формой», или Идеей. Идея делает вещь вещью (деревом). Бытие, определяемое как Идея, неизменно и противостоит, таким образом, изменению и становлению. Следовательно, изготовленные предметы (*ta skeuê*), «утварь» (кровать, например) также обладают Идеей, неизменной формой, благодаря которой мы их узнаем, когда видим. «Утварь», назначение которой — быть использованной людьми (*dêmos*), изготовлена ремесленником, мастеровым (*dêmiourgos*). Последний мастерит кровать, сосредоточившись на Идее кровати, на том, чем должна быть кровать, чтобы стать кроватью. Саму Идею кровати ремесленник не создает, но прежде чем действительно сделать мебель, он должен увидеть Идею, которой подчинена его работа. В этом смысле ремесленник — хороший подражатель, он делает доступной чувствам определенную Идею.

Но представим, вместе с Сократом, человека, способного создать всё (*panta poiein*), создать то, что создает каждый ремесленник в отдельности, создать даже то, что создано Землей, всех животных, небо и землю и даже богов. Без сомнения, человека могущественного и удивительного. А ведь такой вездесущий ремесленник существует, он создает все эти вещи, но — определенным способом. В самом деле, чтобы все и очень быстро «создать», достаточно взять зеркало и поводить им из стороны в сторону (596d)¹⁸. Художника можно уподобить человеку с зеркалом. Зеркало «создает» (*poiein*) в греческом значении этого слова, оно отражает одну вещь, затем другую такими, какие они есть, поскольку они узнаваемы. Отсюда понятно, что *poiein* не значит мастерить.

В то же время зеркало (и картина) создает вещи не в их истинности (*ta onta tê alêtheia*), но в их кажимости (*onta phainomena*). Правда, и ремес-

ленник не создает Идею кровати. Следовательно, реальной вещью является только Идея кровати. Ремесленник, делающий кровать, создает не реальность этой «утвари», но лишь ее аналог. Ремесленнику не удается также создать истинную кровать, т. е. такую кровать, которая всегда остается кроватью. Воплощая в дереве Идею, которая и есть истинная кровать, он, скорее, затемняет первоначальный блеск Идеи. Если живопись — искусство, сущностью которого является *mimêsis*, это не значит, что живопись более или менее «реалистично» воспроизводит действительность с ее отдельными предметами и обыденной жизнью. Живопись, как и ремесло, это достоверный способ создания посредством подражания Идее. Но следует различать *mimêsis*, свойственный подражанию в живописи, и подражание в ремесле.

Невежды довольствуются тем, что видят множество отдельных кроватей. Но философ, рассматривая одну-единственную кровать, обнаруживает три различные кровати: кровать «природную» (597b)¹⁹ — истинную кровать, Идею кровати; затем кровать индивидуальную, произведенную ремесленником; и, наконец, кровать, нарисованную художником (*zôgraphos*), подобную кровати, что написал Ван Гог в Сен-Реми-де-Прованс. Идея кровати названа при этом «природной» кроватью (*phusei*): довольно странная формула, ибо в природе кроватей нет. Но ясно, что *physis* — природа, о которой идет речь, — обозначает здесь тот способ, которым Идея сама собой проявляется, возникает, предстает. Чтобы объяснить этот момент истинного бытия, Платон прибегает к загадочной идее Бога — «природного создателя» сущности кровати, единственной кровати. Ремесленники воплощают эту идею в многочисленных сделанных кроватях, а художники, в свою очередь, подражают ремесленникам.

Таким образом, художественный *mimêsis* — не просто подражание. Художник, не создающий всеми употребляемой утвари, еще больше удален от кровати в ее истинности, чем ремесленник. *Mimêsis* — это создание, которое определяется через термины дистанции, удаленности по отношению к бытию, к Идее кровати, к неискаженной форме.

Действительно, в рамках нашего рассуждения разница между ремесленником и художником весьма существенна: ремесленник мастерит кровать, которая обладает целостностью, тождеством ве-

щи (598a)²⁰. Художник же, напротив, рисует, «передает» лишь облик кровати, в фас или в профиль и т. д. Значит, художник подражает действительности, но не той, что существует сама по себе, а той, что явлена. Он пишет *phantasma* (598b)²¹. Живопись определяется, следовательно, удаленностью от действительного и от истинного, она создает призрак, идола (*eidolon*).

То, что истинно для живописи, истинно также для поэзии и, в конечном счете, определяет искусство (в современном смысле) в его соотношении с другими видами творчества.

Кажется, что у поэта больше возможностей, он воспекает прекрасные деяния, храбрость, благородство полководцев. Но, увы, как художник и как человек с зеркалом, он тоже создает одни только призраки. «Всякий, практикующийся в поэзии — это подражатель», который создает призраки добродетели (600e)²².

Таким образом, ясно, что у Платона *technê* не обозначает искусство в современном значении этого слова, и техники, кстати, тоже. Искусство (если придерживаться такого традиционного перевода) обозначает осмысленный и продуманный навык, сноровку, в противоположность бездумной рутине (*tribê*) (Горгий 463b; Федр 260e)²³; в «Филебе» различаются искусства меры и числа (архитектура) и искусства, покоящиеся на опыте, интуиции и догадке (56a)²⁴: музыка, врачевание, земледелие и т. д. Но текст «Государства» позволяет определить то, что сегодня называют изящными искусствами: их сущность — *mimêsis*. Платон упрекает эти искусства и за их чрезмерную подвижность, и в то же время за чрезмерную неподвижность, за то, что они создают видимость из всего, но делают это, зафиксировав единственную перспективу, единственную точку зрения.

Несколько отрывков из «Софиста» позволяют уточнить природу *mimêsis'a*: действительно, данный диалог делит искусства (265–266)²⁵ на приобретающие (охота и т. д.) и творческие. Творческие искусства в свою очередь разделяются на творящие действительные вещи и на творящие призраки (*eidola*), например, картины (266a), которые подобны человеческому сну. По аналогии, которая долго еще будет неотступно преследовать историю искусствоведения, картина воспринимается здесь как призрак вещи, *созданной* человеком (Платон не знает пейзажа). Она сравнивается с тенью, с призраком *природной* вещи, сотворенной Богом.

Но дихотомия вводит новое различие в искусство *mimêsis'a* (266d; ср. 235d–236c)²⁶: это, с одной стороны, подражание, или искусство «сообразного» копирования, и с другой — искусство обманчивой видимости. Художник может, таким образом, создать «образ» (*eikon*), репродукцию, в соответствии с пропорциями (по-гречески: с «симметрией») образца, с его действительными размерами (Законы 668e)²⁷. Так художник создает истинное произведение, соблюдая пропорции человеческого тела, введенные Поликлетом. Но художник может также, отказавшись от этой объективной истины, стремиться к подобию сугубо кажущемуся, к *phantasma*, создающей иллюзию: это искусство «призрачное». Например, скульптор может изменить пропорции с учетом перспективы, принимая во внимание местонахождение зрителя.

В сущности Платон осуждает не искусства как таковые. Сознательное пристрастие к архаике заставляет его вынести приговор иллюзионизму революционного искусства его эпохи, в котором он видит сугубо гуманистическую, релятивистскую концепцию, близкую к софистам. Точно так же, вследствие понятной инверсии, во Флоренции эпохи Кватроченто, Альберти будет доказывать необходимость построения «базового четырехугольника» [carré de base]²⁸ в *perspectiva artificialis*²⁹ из-за релятивизма, навеянного протагоровским «человек есть мера всех вещей».

Если сравнить (*Гомбрих. Искусство и иллюзия. — Gombrich. L'art et l'illusion*) неизменность египетских творений (их характерный схематический и «концептуальный» рисунок, что объясняется его религиозной функцией) со стремительным развитием греческой скульптуры с VI по IV вв. до Р.Х., придется констатировать, что Платон действительно не признает ни новую роль, возложенную на изображения, ни те «завоевания натурализма» (р. 157), достоверность которых неотделима от обмана, лежащего в их основе. Одно из наиболее впечатляющих новшеств этой иллюзионистской «революции», знаменующей начало западного искусства, состояло в том, что Платон неоднократно называет *skiagraphia*, искусством «обманки»³⁰, способном либо с помощью линейной перспективы, либо наложением тени и света, игрой красок внушить зрителю ощущение глубины. Изобретение линейной перспективы приписывают некоему Агафарху (ок. 460 г. до Р.Х.), который, согласно Витрувию («Об архитектуре», VII, Вступление), написал для постановки трагедии Эсхила декорации,

в которых видны были и фасады, и боковые стены зданий³¹. Демокрит и Анаксагор определили правила этой зарождающейся сценографической техники, которая, при всем ее отличии от *construzione legittima*³², установленной флорентийцами в XV в., остается первой попыткой исследования средствами искусства того, что Мерло-Понти называет глубиной Бытия. (По вопросу перспективы в античности см.: *Панофски Э.* Перспектива как символическая форма. — *Panofsky E.* La perspective comme forme symbolique и *Уайт Дж.* Рождение и возрождение художественного пространства. — *White J.* The Birth and Rebirth of Pictorial Space.)

Другой важнейший элемент искусства обманки, осужденного Платоном, это рельефность, которую Аполлодор Скиаграф довел до совершенства. Тенью (*skia*) при этом называли не падающую по отношению к предмету внешнюю тень, но постепенный переход от света к тени на самом предмете. Так Зевксис открыл то, что художники называют бликами. Признанный мэтр гармонии и смешения цветов, Зевксис, вероятно, также придумал мольберт, и тогда изображение перестало воплощать вечную сущность, повернувшись навстречу субъективному взгляду любителя искусства. Все, несомненно, знают знаменитую историю, подводящую итог сомнительным преимуществам этого слишком уж ловкого «подражания природе»: Зевксис столь совершенно написал виноград, что птицы слетелись клевать его. А соперник Зевксиса Паррасий столь искусно написал наброшенную на мольберт ткань, что озадаченный Зевксис безуспешно пытался эту ткань приподнять. (*Плиний.* Естественная история, XXXV, 36, 5; *Гегель.* [«Эстетика»]. Введение — Introduction, p. 47; *Gombrich.* Op. cit., p. 259).

Даже если в «Государстве» и задан вопрос, какому душевному восприятию присущ «обусловленный окраской зрительный обман, причина коего кроется в цвете» (602c)³³, Платон рассматривает этот феномен обманчивого зрительного «впечатления» как психологическую проблему (*tarachê*), «и на такое состояние нашей природы как раз и опирается живопись обмана тенями (*skia-graphia*), не далеко ушедшая от колдовства (*goêteia*)» (Гос. 602d)³⁴. «Обманку» и впрямь надо разглядывать на некотором расстоянии (Тезтет 208e)³⁵ и из определенной точки. При чрезмерном приближении иллюзия исчезает, подобно ложным удовольствиям (Гос. 586 b,c)³⁶. Итак, Платон осуждает современное ему искусство, сущностью которого является *mimêsis*, ибо оно дает ощущение реальности, но только из одной точки рассмотрения. Созерцание

же Идей, истинных реальностей, напоминает состояние человека, который, передвигаясь, любит статуями. Подражание по определению не может быть совершенным, ведь совершенство разрушило бы образ и привело бы к тождеству [с образцом] (Кратил 432b)³⁷; поэтому успешное подражание обманок одновременно истинно и ложно, оно есть, и его нет (Софист 240 b,c)³⁸: это смутное переплетение бытия и не-бытия, *mê on*.

СОБЛАЗН ИСКУССТВА

Равнозначность понятий «обманка» и «двойник-призрак» позволяет Платону ставить на одну доску художника, поэта и софиста. Все трое являются фокусниками, пресловутая осведомленность которых оборачивается таким же призраком, как и отражение на полированной поверхности зеркала. С той лишь разницей, что зеркало миметического искусства завораживает, и колдовство его — вовсе не метафора. Эта наименьшая степень бытия, каковой является иллюзия, парадоксальным образом очаровывает; философия же неустанно ее рассеивает. Искусство заставляет забыть об истинных реальностях (к которым возвращает Красота). И не вызывает ли греческое слово, обозначающее краски художника (*pharmakon*), ассоциации с колдовским зельем? Таким образом, когда Платон осуждает живопись как искусство, сущностью которого является *mimêsis*, он очень ясно осознает всю силу эстетического, понимая при этом под художественными произведениями предметы, провоцирующие известные психические состояния, «аффекты» и обращенные к чувственности, а в конечном счете к человеческому телу (см.: Гос. 605c–606d)³⁹. «Эстетика есть не что иное, как прикладная физиология»: эта формула Ницше из «Ницше против Вагнера»⁴⁰ способна пролить свет на отношение Платона к искусству. Но Красота имеет у Платона обратное действие: она уводит от чувственности и тела.

В идеальном государстве, которое столь тщательно обосновал в «Законах» Чужеземец, музыка (обязательно сопровождаемая пением и танцами) играет существенную роль в нравственном воспитании молодых граждан (II, 654b)⁴¹. Искусство имеет такое воздействие на тело и страсти, что законодатель должен упорядо-

читать его и пользоваться им так же, как Гиппократова медицина использует диету: чтобы быть в добром здравии (Законы 797d, e)⁴². Причина, по которой музыкальное искусство — наиглавнейшее, «в том, что ритм и гармония более всего проникают в самую глубину души» (Гос. 401d)⁴³. Но эта хвала музыке — дару Аполлона — сочетается со строгим упорядочением пиров и употребления вина, что обнаруживает, как увидел Ницше, весьма недвусмысленное осознание силы Диониса (Законы 672d)⁴⁴. Сократ — пожалуй, единственный сохранивший ясную голову во время пира с Алкивиадом и Аристофаном — противится соблазнам иррациональных искусств и возвращает музыке ее аполлоническую роль воспитательницы страстей. Диалектика и ирония поначалу исполняют отрицательную роль очищения, *catharsis'a*. Хотя Менон и Алкивиад наводят на мысль о парализующем колдовстве самого Сократа. Последний, что выглядит поразительно, тоже оказывается ложным подражателем, ироничным художником, который будит вместо того, чтобы усыплять, преобразовав свое осознанное незнание в зеркало поспешных суждений своих собеседников. Вот откуда вековое различие между философией и поэзией, о котором говорится в «Государстве» (607b)⁴⁵. Сократ не без резкости заявляет, что рапсод Ион толкует о Гомере не от выучки и знания (Ион 532c)⁴⁶, без мудрости, а в каком-то исступлении (Апология 22c)⁴⁷. Поэты буквально не понимают, что говорят, как и художники не знают того, что рисуют. Но вдохновленный музами человек искусства может стать как бы прорицателем, обладая интуицией, которая выше рассуждающего разума. В конце «Менона» Сократ говорит об этом, вероятно, с долей иронии, но Чужеземец в «Законах» выражается четко и ясно:

«Ибо поэты — это божественное и вдохновенно поющее племя: нередко под воздействием Харит и Муз они касаются и истинных происшествий» (682a)⁴⁸.

А вторая речь Сократа в «Федре» призвана внушить нам, что неистовство (*mania*), овладевающее поэтом и отличающее его от стихоплета, это дар богов (245a)⁴⁹. Возможно, у одного только Хайдеггера и сохранилось то уважение к достоинству поэта, какое было у Платона по отношению к Гомеру; и все же платоновский

приговор искусству, сущностью которого является *mimêsis*, не перестает быть от этого менее однозначным:

«Тем не менее надо сказать, что, если подражательная поэзия, направленная лишь на то, чтобы доставлять удовольствие, сможет привести хоть какой-нибудь довод в пользу того, что она уместна в благоустроенном государстве, мы с радостью примем ее. Мы сознаем, что и сами бываем очарованы ею, но предать то, что признаешь истинным, нечестиво» (Гос. 607c)⁵⁰.

КРАСОТА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Итак, Платону знакомо то, что мы называем изящными искусствами, и мы находим у него анализ психологического и физиологического воздействия искусства, равно как и описание поэтического вдохновения, которое обнаружат «эстетики» XVIII в. (к примеру, эстетика Дидро). Платон определяет эти искусства не через понятие Красоты, а через *mimêsis*, т. е. через что-то онтологически низшее, удаленное от истинных реальностей, от Идей, к которым, двигаясь обратно, должна вести Красота. Означает ли это, что платоновское понимание Красоты нам совершенно чуждо? Видимо, все не так просто.

Платоновская попытка (на школьном уровне растолкованная в «Гиппии») заключается в том, чтобы соединить все множество прекрасных вещей в единую сущность прекрасного, т. е. того, что своим присутствием делает красивой всякую вещь, в которой оно проявляется (294a)⁵¹. А значит, на вопрос о сущности прекрасного, о существовании прекрасного можно схематично ответить трояким образом:

а) Прежде всего Платон признает, что существуют вещи, прекрасные сами по себе, ибо они доставляют беспримесное наслаждение (Филеб 51c)⁵², иначе говоря, чистое наслаждение, которое не связано с прекращением страдания. Цвета и геометрические формы, звуки и запахи прекрасны как раз в этом смысле, благодаря доставляемому ими удовольствию, в чем софист Гиппий в какой-то момент усматривает сущность Прекрасного (Гиппий 298b)⁵³. И здесь мы как бы находимся на пороге современной эстетики, которая тоже дает обоснование красоте через опыт наслаждения. Сократ готов согласиться, что прекрасное — это удовольствие,

доставляемое, в основном, слухом и зрением. И, исходя из этого, он формулирует вопрос, в котором как бы намечена кантовская эстетика: «Почему же, Гиппий и Сократ⁵⁴, вы выделили из приятного приятное, получаемое тем путем, который вы называете прекрасным, между тем как приятное, связанное со всеми прочими ощущениями — от пищи, питья, любовных утех и так далее, — вы не называете прекрасным?» (298d, e)⁵⁵. Но Сократ выбирает другой путь, ибо следующий его вопрос: является ли в самом деле удовольствие, приносимое зрением и слухом, наилучшим, и не есть ли оно удовольствие «полезное» (303e)⁵⁶? И не будет ли чистое удовольствие прекрасным потому, что предполагает тело, свободное от потребностей, а также приглашает к поискам иной реальности?

Отказ Платона от эстетики в современном смысле становится еще более очевидным, если мы проследим за рассуждениями Чужеземца в «Законах», который задает вопрос: должно ли удовольствие быть мериллом подражательных искусств, в частности музыки (668a)⁵⁷. Удовольствие от подражательного искусства может быть только относительным (а не абсолютным, как чистое удовольствие) (Законы 667d)⁵⁸. Следовательно, нельзя судить о подражании, взяв за единственный критерий только удовольствие, которое оно приносит. Это удовольствие, очарование, слишком подвластно изменчивости мнений и вкуса. Подражательное искусство следует оценивать по его плодам, т. е. по его точности, правдивости, сообразности образцу, представление о котором надо иметь заранее. Сопровождаемая ритмичными телодвижениями, музыка подражает целомудренной умеренности (идея, которую подхватит Ален), и это подражание сдержанности страстей оказывается в высшей степени благотворным и полезным при воспитании юношей (669a)⁵⁹. Значит, эстетическое наслаждение возникает из созерцания соответствия прекрасному образцу, его точным пропорциям (поскольку речь идет об умеренности).

б) Красота в более интеллектуальном и менее связанном с чувствами смысле может заключаться в соразмерности частей и гармонии целого (*harmonia* у Пифагора означает октаву, см. Федон 85e)⁶⁰. Именно точным соблюдением меры создают искусства все самое прекрасное, как говорится в «Политике» (284b)⁶¹. «Умеренность и соразмерность всюду становятся красотой и добродетелью» (Филеб 64e)⁶². Но искусство, способное таким образом создавать прекрасную вещь, не может быть изящным и эстетическим искусством. В «Государстве» Сократ напоминает нам, как художник будет рисовать статую (вроде одной из акропольских Кор), приговаривая: «Надо к каждой части применять подобающий цвет,

чтобы красивым вышло все в целом» (420d, e)⁶³. Но эта красота свойственна не самому произведению искусства: она присуща творениям архитекторов, корабельных мастеров и художников (Горгий 503e; Федон 86c⁶⁴). На самом деле красота определяется как воплощение умопостигаемого порядка:

«Любой [из мастеров] в определенном порядке располагает все части своей работы, подгоняя и прилаживая одну к другой, пока всё вместе не предстанет творением, осуществившим порядок и слаженность» (Горгий 503e)⁶⁵.

с) А эта пригнанность частей и соразмерность целого, составляющие собственную, внутреннюю форму красоты, в свою очередь сами строятся сообразно конечной цели. Корпус корабля может быть прекрасным, если в его облике есть соразмерность, но его красота зависит от полного соответствия между линиями корпуса и их назначением: не оказывать сопротивления при движении и т. д. А раз красота — это и учет пользы, она предстает еще более умозрительной. Так, ложка из фигового дерева красива, поскольку полностью соответствует своему назначению (Гипсий 290d). И в таком случае сущностью красоты будет польза (Горгий 474d). Красота не будет абсолютной красотой, той, которая приносит чистое наслаждение: красота соотносима с пользой, которой соответствует прекрасная вещь.

Такому приравнению красоты к пользе, т. е. возможности, способности что-либо произвести, Сократ смог противопоставить только следующий любопытный довод, который, правда, в видоизмененной форме вновь появится у Канта: красота это польза, но поскольку полезны и деньги, приносящие некое благо, а деньги отличны от результатов своего действия, следует заключить, что красота отлична от пользы, как средство от цели. От абсолютной (непосредственной) красоты чистого чувственного наслаждения мы перешли к красоте, которую дает умозрение точных мер и соразмерности, затем к красоте относительной (как у раздражательных искусств), сущностью которой является полезность, т. е. способность сообразовываться с тем, что полезно. Но разве, в конечном счете, сам процесс отделения нас от ощущений (хотя никакого отрицания реальности наслаждения, как у киников, здесь нет) (Филеб 44 b,c) и постепенного приведения к умозрительным поискам истинного блага не является наиболее ценной гранью прекрасного?

Вещи прекрасны благодаря своей причастности к Идее прекрасного, единой и вечной, которая достигается в конце диалектического восхождения, описанного в «Пире». Но, как показывает миф, изложенный

в «Федре», у этой Идеи прекрасного есть особое право проявляться в чувствах через видимые образы. Так, красивые вещи красивы только потому, что понемногу приводят того, кто их любит, к поиску их единства, к поиску по ту сторону ощущений, к сущности, которая делает их прекрасными. Следовательно, прекрасные вещи прекрасны потому, что являясь более прозрачными, чем вещи иного качества, они уводят душу от тела к сверхчувственной истине. По сути дела, самое главное в определении красоты заключается в поиске единства этого определения через множество прекрасных чувственных вещей.

Итак, у Платона есть искусство прекрасного, но этим искусством является диалектика, высшее искусство, согласно «Филебу», а вовсе не изящные искусства в современном понимании (т. е. в смысле умения создавать красивые вещи, доставляющие удовольствие). Платоновское искусство прекрасного направлено на очищение наслаждения, а затем на замену его умозрением сущностей. Красота, несмотря на ее доступность чувствам, не принадлежит произведениям искусства и на самом деле ведет к аскетизму. С этой точки зрения искусство подражания является, скорее, препятствием на пути к Красоте, поскольку прежде всего оно приглашает остаться в чувственном мире.

Эрот — это любовь к Красоте: любовь к красоте тела, к красоте духа, законов и наук, и, наконец, к Красоте как таковой (Пир 210–211)⁶⁶. Искусства не играют никакой роли в очищении желания, но все же Эрот — бог, «ловкий, как чародей, бог, придумавший приворотное зелье» (203d)⁶⁷, и, следовательно, немного софист, — не есть ли он своего рода божественный художник?

Согласно Диотиме, любовь, находящаяся между мудростью и невежеством, движима желанием бессмертия, которое поначалу принимает ради деторождения форму плотской любви, но, очистившись и «возвысившись», превращается в желание принести плоды в воспитании. Всякий раз Красота удивительным образом рождает «прекрасные речи» (210d)⁶⁸. Это чисто человеческое стремление, которое неведомо Бессмертным, и заключается оно в преодолении мира ощущений. Таким образом, диалектика «Пира» дает набросок художественного творчества, которое будет продолжено неоплатониками и проявится у Пруста. Но разве всего лишь о «*mimêsis*» идет речь, когда писатель Бергот за мгновения

до смерти открывает для себя в небольшой части желтой стены на полотне Вермера оправдание своего писательского труда и почти что нравственный императив (но в совершенно даровом обличе), требование, исходящее из мира, «совершенно не похожего на этот, который мы покидаем, чтобы родиться на земле». А после смерти Бергота именно его творения даруют ему чисто человеческое бессмертие (*Proust*, III, p. 187)⁶⁹.

Глава 2

Эстетическое как проблема

Собственно проблема искусства, какой она нам представляется сегодня, начинается с Канта, но при этом она отнюдь не находится в центре внимания произведения, где она впервые была сформулирована. Даже если мы обнаруживаем в «Критике способности суждения» все элементы эстетики (определение прекрасного, теорию гения, классификацию изящных искусств), сами изящные искусства не составляют главного предмета третьей «Критики» (1790)⁷⁰. Ее первая часть, единственная напрямую нас интересующая («Критика эстетической способности суждения»), посвящена экспозиции и трансцендентальной дедукции суждения вкуса, суждения, утверждающего, что вещь прекрасна. А для Канта прежде всего прекрасна живая природа (цветы, пение птиц, кристаллы). С другой стороны, искусство в основном обозначает у Канта «технику», что согласуется с традицией переводить греческое *technê* латинским *ars*. Отсюда произведение искусства (*Kunstwerk*) — это наименование для артефакта, продукта некоего замысла, а не просто красивый предмет (Kant, 1790, p. 76, n. 2)⁷¹. Но пойдём ещё дальше.

Действительно, искусство противостоит природе в той же степени, в какой создание «произведения искусства» (делание) отличается от простого природного явления (действия), ибо создание предполагает свободу, в основе которой — разум. Произведение обязано своей формой конечной цели, задуманной до завершения

произведения. Искусство в понимании Канта, который мог бы, как и Маркс, противопоставить архитектора пчеле, остается за человеком. Но порой кажется, что некоторые природные организмы своими чертами (их видимой формой и внутренней организацией) обязаны воздействию искусства. Они обнаруживают такую целесообразность, которую нельзя отнести к осознанию цели, к способности разумного суждения, но которая находится в противоречии с чисто механическим пониманием природы в «Критике чистого разума».

«В отношении своих продуктов как агрегатов природа действует *механически*, просто как *природа*; в отношении же них как систем, например, в кристаллических образованиях, во всевозможных формах, которые имеют цветы, или во внутреннем строении растений и животных, [она действует] *технически*, т. е. как *искусство*» (Kant, 1789)⁷².

Открытие в природе этой целесообразности (*Zweckmässigkeit*), этой систематической цельности живых существ, как внешней, так и внутренней, не предполагает отречения от механицизма [природы] в первой «Критике»: поскольку упомянутую целесообразность невозможно по-настоящему объяснить наличием действительной цели или заранее обдуманного плана, она, в конечном счете, есть не что иное как фикция. На деле здесь вводится важное различие между детерминирующей и рефлектирующей способностями суждения.

ВКУС КАК ПРОБЛЕМА

Способность суждения вообще — это способность, позволяющая соотносить частное с общим. Если общее (правило, принцип, закон) уже известно, частное оказывается только случаем общего закона. Тогда суждение является *детерминирующим*. Суждение же рефлектирующее, наоборот, располагает только частным и должно найти общее. Если частное становится примером, который для нас предшествует закону и позволяет обнаружить его (Kant, 1789, р. 32, 1790, р. 27 sq.), тогда суждение является *рефлектирующим*. Рефлектирующая способность суждения не позволяет, таким образом, объ-

яснять природу посредством детерминирующего приложения понятия, она формирует знание о ней через предположение причинной связи между понятием и соотносимым с ним предметом, иначе говоря, предположение техники природы, искусства природы.

Эта рефлектирующая способность суждения, отличная от «здорового смысла», от суждения, являющегося всего лишь приложением априорных рассудочных понятий, затрагивает проблемы, которые в глазах Канта оправдывают его третью «Критику»: имеет ли эта особая способность суждения свое собственное априорное начало, т. е. такое понятие, без которого невозможно опознание чего-либо и которое было бы для нее единственным правилом? Является ли этот закон, если он существует, конститутивным или регулятивным? Так или иначе «трудности» с законом, который управляет особой способностью суждения, встречаются лишь в некоторых рефлектирующих суждениях, а именно в эстетических суждениях о прекрасном и возвышенном в природе и (в узком смысле) в искусстве.

Решение загадки красоты и систематического строения живой природы, найденное Кантом в критике способности рефлектирующего суждения, имеет два разных источника: первый — внутренний — сама кантовская система, второй — исторического порядка, а именно постановка вопроса об эстетическом в XVIII в.

Рассмотрим прежде всего влияние системы. Кант подразделяет дух на три не сводимых [друг к другу] способности (1789, р. 76, 1790, р. 26):

a) способность познавать (с помощью рассудка, разума и способности суждения), затем *b*) менее самопроизвольная, более восприимчивая «способность» — «чувство» удовольствия и неудовольствия, которое усиливает или ослабляет «жизненные силы» (в «аффекте» сознание обнаруживает единство души и тела), наконец, *c*) способность желать (называемая волей, если ее можно определить через понятия). Каждая из трех духовных способностей подчинена закону одной из познавательных способностей: рассудок устанавливает законы *a priori* относительно способности теоретического познания (как это показала «Критика чистого разума»), а разум устанавливает законы *a priori* относительно способности желания («Критика практического разума»). Гармония системы позволяет предположить, что способность суждения устанавливает законы *a priori* относительно чувства удовольствия

и неудовольствия. Способность суждения «восполняет» «пробел в системе наших способностей познания» (1789, р. 76)⁷³. Она делает возможным переход от рассудка к разуму, а значит, перебрасывает мост через пропасть, разделяющую природу и свободу. Отсюда можно понять место, занимаемое анализом рефлектирующего суждения в кантовской системе. Как показывает «Предисловие», он завершает критику, которая «испытывала почву под зданием», и открывает путь идее системы чистой философии, метафизике (природы и нравов). В этом здании, воздвигнуть которое намеревается Кант, для критики способности рефлектирующего суждения, не приносящей знания, нет места. Это последние «строительные леса»: прежде чем построить доктрину, нужно познать все независимые законы опыта. Вот как Кант объявляет Рейнгольду в письме от 28 декабря 1787 г. об открытии им нового закона *a priori*:

«...При дальнейшем переходе к другим задачам я нахожу [мою] систему не только верной, но также, когда я не знаю, как найти правильный метод для исследования какого-нибудь определенного предмета, я осмеливаюсь оглянуться назад, чтобы получить выводы, которых не ожидал, только после общего обзора элементов познания и относящихся к ним способностей души. Так, сейчас я занят “Критикой вкуса”, которая позволяет открыть новый вид принципов *a priori*...» (1790, р. 7)⁷⁴.

Трудно отделаться при этом от некоторого головокружения: анализ природы как системы, а значит искусства в природе, позволяет Канту построить и укрепить свою собственную систему, свою «метафизику», следуя искусству систем, т. е. «архитектонике», которая проявляется в физическом искусстве архитектуры!

В любом случае проблема, о разрешении которой триумфально возвещал Кант в письме к Рейнгольду, проблема вкуса, иначе говоря, эстетического рефлектирующего суждения, своеобразно связана с размышлениями XVIII в. по поводу эстетики. А значит, пришло время разъяснить, в чем заключается это историческое влияние. В самом деле, как определить место вкуса? Вначале (к 1770 г.) Кант оказывается перед альтернативой: приходится выбирать между эмпирическим и *a priori*, чувством и рассудком, психологическим и чисто рациональным. Однако ясно, что суждение вкуса, как правило, отличается от простого и чистого удо-

вольствия. Оно стремится к известной всеобщности, ему необходимо, чтобы его разделяли. Но, с другой стороны, вкус воспитывается, только долгий опыт шлифует его правила, и, следовательно, его нельзя смешивать с суждением рассудка, представляющим собой знание. Вот как выглядит проблема, вставшая перед Кантом, когда он размышлял о «критике вкуса», и разрешенная им в «Критике способности суждения»: необходимо найти для вкуса такие правила, которые не были бы эмпирическими, но в то же время не были бы и законоустанавливающими (см.: «Logique», р. 13). Ибо критика вкуса достойного человека не должна быть доктриной, с канонами и предписаниями, она не сможет быть наукой *a priori*. И здесь Кант — несомненный наследник идей XVIII в. в той мере, в какой он отказывается от классической эстетики, которую резюмирует уже само название [упомянутого] труда Баттё: «Изящные искусства, сведенные к одному началу» (1746). Если в этом синтетическом представлении и можно увидеть картезианский идеал *mathesis universalis*⁷⁵, сам его принцип (подражание красоте природы, см.: *Diderot*, р. 406)⁷⁶ плохо скрывает следующее противоречие: «Прославляя природу... протаскивают в свою картину “красоты природы” все черты общественного договора» (*Cassirer*, р. 291). Вот почему размышления XVIII в. о красоте приобретают, скорее, форму описания эстетического сознания, впечатления, производимого тем или иным произведением. Нет недостатка в антропологических объяснениях («При деспотизме красота — это красота рабов», — замечает Дидро в «Опыте живописи»⁷⁷ — «*Essais sur la peinture*», р. 700), правда, без крайностей чистого релятивизма, которому Хатчесон призывает противопоставлять «здравый смысл».

Ясно, что Кант предпочитает антропологическое и психологическое понимание (к которому он возвращается в «Наблюдениях над чувством прекрасного и возвышенного») любой попытке «подчинить критическое суждение о прекрасном рациональным началам и тем самым возвысить его правила до звания науки».

По этой причине в важном примечании к «Трансцендентальной эстетике» «Критики чистого разума» (р. 54)⁷⁸ он отказывается следовать Баумгартену и называть эстетикой то, что другие называют «критикой вкуса». Блестящий аналитик [Баумгартен] попытался было (правда,

тщетно) построить науку о чувственности в форме эстетики. Кант предпочитает оставить название «эстетика» для анализа априорных форм интуиции (пространство и время), для познания объективной работы рассудка — а это совсем другая область.

В области «вкуса» (как и в теории познания) психологические концепции английских эмпириков, с точки зрения Канта, небезупречны. Как можно обеспечить универсальную значимость эстетических рефлексивных суждений цивилизованного «вкуса», не преобразовав догматически критику в доктрину, в науку *a priori*? (Его главный упрек в адрес эссе Бёрка «О возвышенном и прекрасном» («On the Sublime and the Beautiful»): «физиологический» анализ не позволяет объяснить универсальность суждения вкуса.)

ПРЕКРАСНОЕ И ВОЗВЫШЕННОЕ

Вкус — это «способность судить о прекрасном». Это суждение. Чтобы изучить его, Кант систематичным образом следует таблице суждений, которую он выстроил в трансцендентальной аналитике понятий «Критики чистого разума», хотя эстетические суждения как раз и не сводимы к логическим суждениям. Тем не менее взятые им четыре аспекта суждения (качество, количество, отношение, модальность) приводят к четырем дополнительным определениям прекрасного.

1. Первое определение выводится из суждения вкуса по качеству; прекрасное — это предмет незаинтересованного удовольствия. Знаменитая формула! Но, по правде сказать, странная. Вкус — это действительно «эстетическое» суждение. Он противостоит «логическому» суждению, суждению познавательному, ибо относится к самому индивидуальному в нас, к тому, что менее всего сводимо к познанию: к «живому» чувству наслаждения и страдания. Следовательно, в том, что касается вкуса, субъект не выносит суждения об объекте, он лишь отмечает, насколько «поражен» тем, что ему предстало. Но, оказывается, существует чистое наслаждение (как существует чистая интуиция), незаинтересованное благорасположение (*Wohlgefallen*)⁷⁹, которое не связано с представлением о существовании этого предмета.

Я, конечно, могу предпочесть дворцу харчевню или, в духе Руссо, порицать тщеславие вельмож, или заявить, что дворец просто неудобен. Но если меня спросят, красив ли этот дворец, то при этом «хотят только знать, сопутствует ли во мне представлению о предмете удовольствие, как бы я ни был равнодушен к существованию предмета этого представления» (1790)⁸⁰. Это удовольствие и есть (сразу!) чистое наслаждение. Никакой сублимации.

Таким образом, красота предмета окончательно отделяется от приятного, связанного с обладанием или пользованием предметом, равно как и от ценности, которую он может иметь с точки зрения морали. В то время как даже утехи животных являются заинтересованными, да и обоснованное благо — «интересно», одна лишь красота доставляет чистое удовольствие, *благорасположение*, которое ничем не отличается от безразличия и позволяет предмету «свободно существовать» (Гегель) (Ср.: *Heidegger*, Nietzsche, I, p. 126 и далее).

2. Второе определение («Прекрасное есть то, что без понятий представляется как объект всеобщего благорасположения») является важным следствием первого. Если чувство удовольствия, вызванное представлением о предмете, «свободно» от всякого интереса, то выносящий суждение приписывает сходное чувство каждому человеку. Отсюда основной парадокс эстетического суждения с точки зрения его количества: хотя эстетическое суждение не содержит объективного знания и распространяется лишь на отношения понятия и субъекта, тем не менее его имплицитно рассматривают как значимое для всех. Благодаря этому удивительному требованию, которое является делом «дедукции», т. е. узаконения, эстетическое суждение являет нам субъективную универсальность, окончательно отделяющую прекрасное от приятного. Эстетическое суждение, относящееся к ощущениям (*Sinnenurteil*), остается субъективным: «для одного фиолетовый цвет нежен и мил, для другого — мертв и безжизнен»⁸¹. Напротив, когда в эстетическом «рефлексивном» суждении утверждается, что вещь прекрасна, суждение выносится за других. О красоте в таком случае мы говорим как о свойстве вещей и уповаем на согласие всех. Эта субъективная всеобщность, которая устанавливает парадоксальную коммуникацию наслаждения, имеет важнейшее значение

для «трансцендентального» намерения Канта, поскольку одновременно позволяет избежать и эмпиризма (ибо всеобщность есть Идея, предвосхищение, а не результат эмпирического опроса), и догматизма (потому что ее источник находится не в понятиях).

Незаинтересованное созерцание красоты не является знанием (здесь Кант порывает с платоновской традицией). Но оно (и для себя тоже) приводит в движение субъективные условия любого знания. Объективное знание осуществляется в понятии благодаря союзу рассудка и воображения. Это схематизм. В свободной игре, не подчиняющейся законам понятия, эстетическое рефлексивное суждение позволяет человеку открыть внутреннюю взаимосогласованность его познающих способностей.

3. Третье определение вытекает из эстетического суждения о связи (по цели). В самом деле, красота определяется как «форма целесообразности предмета, воспринимаемая в нем без полагания цели». Такое определение красоты как целесообразности без цели, «формальное» определение, вводит нас в самую сердцевину кантовской мысли, поскольку оно задает трансцендентальное начало вкуса и соотносит красоту с проявлениями искусства в предмете.

Целесообразность — это понятие, сформулированное (по большей части) на основе человеческого опыта в искусстве. Целесообразность (*nexus finalis*) предполагает специфическое отношение между действием и его причиной — «причинность через понятия», которая противостоит механической причинности (*nexus effectivus*) с ее принципом, требующем, чтобы причина необходимо предшествовала действию («Критика чистого разума». Аналогии опыта). Если человек построил дом, то он прежде имел представление (понятие) о желаемых действиях, о цели, которой он мог достичь и которая заставила его собрать камни и определенным образом сложить их вместе. Представление о действии предшествовало причине (работе человека). Порядок естественной, слепой причинности опрокинут этим предвидением. Человеческая причинность в искусстве (по большей части) ясна, потому что материя произведения (камни) отлична от разумной причины, которая дала идею возможности дома, некоего слаженного целого. Но идея целесообразности становится более загадочной, когда мы пытаемся понять живые существа, которые сами себя строят, поддерживают и подправляют. Действительно, кажется, что в живых организмах части создают целостность, понятие которой можно

было бы в свою очередь считать причиной этих самых частей (1790, р. 193). Между целесообразностью, свойственной искусству, начало которой мы обнаруживаем в себе, и круговой [*circulaire*] причинностью живых существ (телеологическое суждение) формальная целесообразность прекрасных вещей занимает промежуточное положение, сравнимое с положением прекрасного идеала у Гегеля: между уже независимым живым организмом и абсолютной свободой вернувшегося к самому себе духа.

Таким образом, целесообразность выступает в качестве первоначала вкуса — это *субъективная формальная целесообразность*, и она противостоит двум другим видам целесообразности. Если бы эстетическое суждение признало в качестве принципа субъективную целесообразность, полагающую цель, оно поставило бы суждение о красоте в зависимость от удовлетворения и наслаждения, даруемого предметом, не претендуя на всеобщее одобрение. С другой стороны, Кант отказывается строить эстетическое суждение на основе объективной целесообразности. Объективная целесообразность может принять две следующие формы: внешней объективной целесообразности (полезность) и внутренней объективной целесообразности (совершенство). Не стоит пугать, как когда-то Гипсий, красоту с полезностью, ибо полезность — понятие относительное (с весьма широкой функцией), и она не может давать немедленного наслаждения, как красота. С другой стороны, если какая-то красивая вещь совершенна, это означает, что она соответствует своему понятию и в совершенстве осуществляет то, чем должна быть. Это предполагает, что у нас уже есть понятие об этой вещи. Так Кант отвергает мощную традицию (подхваченную Гегелем в «Идее прекрасного»), которая видит в красоте неясное восприятие совершенства, ибо с его точки зрения эстетическое наслаждение не дает никакого знания о предмете и пребывает в неведении. Будучи, пожалуй, ближе к эстетике рококо начала XVIII в., чем к неоклассицизму, Кант противопоставляет зависимую красоту, предполагающую понятие того, чем должен быть предмет, свободной красоте (*pulchritudo vaga*), которой отличается вся даровая роскошь природы (птицы, цветы), а также формальная искусность декоративных рисунков «в духе греков» или же новозеландских татуировок.

4. Если же, наконец, мы рассмотрим модальность суждения вкуса, то придем к четвертому определению красоты: «Прекрасно

то, что без [посредства] понятия признается предметом необходимого благорасположения»⁸². Необходимость эстетического суждения есть необходимость *образца*: все должны присоединиться к суждению, представляющему примером правила, которое не может быть изложено. Этот четвертый момент аналитики суждения вкуса позволяет окончательно определить вкус как «способность выносить суждения о предмете по отношению к *свободной закономерности* способности воображения» (1790, р. 80)⁸³. В самом деле, когда способность воображения связана со способностью суждения в объективной действительности, например при построении геометрических фигур, она связана с определенным понятием, а значит, подчиняется определенному правилу. В эстетическом же суждении, возникающем от созерцания английских садов или мебели в стиле барокко (1790, р. 82), способность суждения служит способности воображения. Прекрасная вещь, следовательно, являет собой порядок, который ничего не значит, организацию, которая не сообразна ни с каким понятием, бесполезность, которая составляет противоположность опыту возвышенного.

Хотя понятие возвышенного было известно классической эстетике (Буало перевел трактат Лонгина в 1674 г.⁸⁴), только эссе Бёрка (1756) положило опыт возвышенного в основание новой эстетики, преодолевающей классическое определение прекрасного (через порядок, гармонию, совершенство). Отделив обычное *pleasure*⁸⁵ от *delight*⁸⁶ — восторга, смешанного с некоторым ужасом перед величием и могуществом природы, Бёрк выявил границы эвдемонизма и открыл беспримесное (чистое), «романтическое» эстетическое наслаждение, отличное от стремления к счастью и утехам. Кант подхватил это описание, но заменил антропологическое («физиологическое») объяснение Бёрка трансцендентальным анализом, который учитывает количественный момент эстетического суждения, иначе говоря, его притязание на всеобщность. Действительно, возвышенное вызывает в нас «отрицательное удовольствие». В то время как прекрасное рождает в нас ощущение прилива жизни, чувство возвышенного вызвано «замиранием наших жизненных сил» и сопровождается расслаблением. Если свободная красота природы благодаря своей формальной целесообразности как бы наперед податлива нашему воображению, то при созерцании возвышенного (бушующий океан) кажется, будто над нашим воображением совершается насилие. На деле

возвышенное не является качеством естественных организмов, поскольку оно превосходит любую чувственную форму и по существу имеет своим источником сверхчувственное в нас самих. Возвышенное «касается лишь идей разума, которые, при всей невозможности какого-либо точно соответствующего им представления, вызываются, однако, в душе и оживляются самим этим несоответствием, о котором мы можем получить чувственное представление»⁸⁷. Таким образом, чувство возвышенного говорит вовсе не о нашей иррациональной связи с природой, поскольку, наоборот, вырывает наш дух из мира физического и помогает ему открыть свою независимость. Вот почему нравственный закон долга возвышен, как возвышенно и то место в Ветхом Завете (Исход 20:4), где содержится заповедь не создавать изображения Бога (в «Символическом искусстве» Гегель тоже связывает возвышенное с религией евреев). Красота природы заставляла нас видеть в ней некое «искусство», технику (формальную целесообразность), позволяющие проводить аналогии с действиями человека. Чувство возвышенного, порождаемое величием (математическое возвышенное) и силой (динамическое возвышенное) природы, напротив, ничего не говорят нам о самой природе. Зато оно обнаруживает в нас разумную целесообразность, независимое от природы нравственное предназначение которой на мгновение отрывает нас, как скажет Шопенгауэр, от иллюзорного эгоизма индивидуальной воли к жизни («Мир как воля и представление», [далее — «Le Monde...»], p. 258 sq.)⁸⁸.

ГЕНИЙ И ИЗЯЩНЫЕ ИСКУССТВА

Понятие искусства (в широком смысле), как мы видели, находится в самом сердце определения красоты и вкуса, поскольку эстетическое суждение имеет в качестве принципа формальную целесообразность. Но мы увидим, как та связь, что объединяет искусство и красоту, еще четче обозначится в «изящных искусствах», когда подвергнем анализу уже не созерцание прекрасных вещей, а их создание. Искусство (как техника в широком смысле) противостоит природе. Обладая способностью и умением, оно отличается от знания и науки. Точно так же, как вкус ускользает от знания, практика не дает свести себя к теории. Наконец, искусство отлично от ремесла, поскольку искусство свободно, а ремесло расчетливо.

Искусство — это приятная игра, даже если оно вынуждено допускать некоторую «механическую» скованность и черты школьности: разрыв между ремесленником [*artisan*] и художником [*artiste*] столь же явный, как между полезным и прекрасным. Но сами искусства в результате анализа вкуса подразделяются на искусства механические (по приложению) и эстетические (которые имеют конечной целью чувство удовольствия), а эти в свою очередь — на искусства приятные (цель которых в удовольствии, вызванном [только] ощущениями) и изящные (которые «содействуют культуре способностей души для сообщения их сообществу»⁸⁹).

Сразу же видно, что кантовская мысль идет по какому-то странному кругу. Анализ вкуса заимствовал свои примеры в основном у природных красот. И эти природные красоты являли «технику» природы, некое «искусство». Теперь же определение изящных искусств, которые отличаются от искусств приятных тем, что их критерием является суждение вкуса (эстетическое рефлексивное суждение), по-видимому, оставляет красоту за умением человеческих рук. Однако по внешней форме изящные искусства должны напоминать природу, не пытаясь, тем не менее, скрыть свое искусственное происхождение.

«Целесообразность в произведениях [изящного искусства] должна казаться столь свободной от всякой принудительности произвольных правил, как если бы оно было продуктом одной только природы»⁹⁰ (1790, р. 138).

Изящные искусства суть искусства гения. А гений, или дух (*ingenium* — понятие, восходящее к Шефтсбери; *Cassirer*, р. 310) — это «талант», «природный дар», «врожденная творческая способность» художника. В той мере, в какой изящные искусства являются частью искусства вообще, а значит и преднамеренного творчества, им присущи правила, позволяющие понимать их творения. Но поскольку речь идет об искусствах прекрасного, определяемых эстетическим рефлексивным суждением, эти правила не зависят от способности суждения. Поэтому «гений это врожденное душевное дарование, через которое природа предписывает правила искусству»⁹¹ (1790, р. 138). Отсюда парадокс гения, который одновременно должен быть и самобытным (ибо не рождается от науче-

ния определенным правилам), и образцовым, потому как его творения могут служить примером для других и стать полученным *a posteriori* правилом суждения.

Параллель между вкусом, необходимым для того, чтобы судить о прекрасных вещах, и гением, необходимым для того, чтобы их создать, просто поразительна. В самом деле, оба они определяются через один и тот же парадокс — парадокс количества. Так же как вкус единичен, поскольку выражает чувство удовольствия индивида перед лицом индивидуального предмета, и в то же время домогается всеобщего одобрения, гений тоже единичен, самобытен и одновременно показателен. Тем не менее, если вкуса достаточно, чтобы объяснить прекрасное в природе, анализ красоты в искусстве, т. е. прекрасного изображения чего-либо (пусть даже безобразной вещи), приводит нас к пониманию необходимости гения. Этим изящные искусства приобретают у Канта совсем новое значение. Кажется, что через гений они привязаны к природе, потому что прежде всего Кант хочет отделить их от любой умозрительной науки, т. е. от любого предварительно известного метода. В той мере, в какой они являются искусствами, они еще происходят от способности суждения, но в качестве искусства гения они прежде всего характеризуются выражением «*эстетические Идеи*», как представления воображения, которые дают много пищи для размышления, причем ни одна законченная мысль не является вполне адекватной им, в противоположность Идеям разума, или понятиям, которым не может быть тождественно никакое представление воображения. Поэтому изящные искусства можно определить на «романтический» лад как самобытную форму не-умозрительного познания, как творческую способность воображения.

«Критика способности эстетического суждения» завершается тройным освобождением [*émancipation*]:

— освобождением любителя, которым при созерцании красоты не руководит ни один канон. Субъективный («эстетический») и индивидуальный вкус очищен от какой-либо науки и какого-либо абстрактного правила. Вкус развивается, однако научить ему нельзя;

— освобождением творца, чей гений, разом самобытный и образцовый, вырывает его из состояния, в котором пребывает ремесленник, получающий заказ, выполняющий его в своей мастерской

и продающий конечный продукт. У Канта возникает новое понимание человека искусства [*artiste*], которое созвучно исторической революции: деление старых «механических искусств» на искусство гения, т. е. одинокого и самобытного творца, ищущего освобождения в природных пейзажах, и прикладное искусство, в котором господствуют техника, ремесло, а вскоре затем и индустриальное производство. Отныне статус человека искусства делается несколько неопределенным (Гегель, Бальзак, Бодлер, Шопенгауэр, Ницше);

— наконец, освобождением самого произведения искусства, которое, благодаря незаинтересованному и освобожденному от желаний и потребностей вкусу, оставлено наедине со своей независимостью. А взамен произведение искусства, уже далекое от того, чтобы подражать и без того видимой природе, делает видимым еще малознакомый мир, на что указывает знаменитое место из «Поэзии и правды» (II, VIII), то самое, где Гёте видит вдруг в доме приотившего его сапожника атмосферу картин ван Остаде, только что виденных им в музее Дрездена⁹².

Но за это тройное освобождение приходится платить: красота сделалась субъективной и больше не живет в самом сердце вещей. Конечно, у Канта эта субъективная красота остается еще на правах всеобщей и коммуницируемой, но при таком положении вещей прекрасное неизбежно превращается в «ценность». Позже Ницше увидит в этом первую нигилистическую редукцию.

ИСКУССТВО И ВОЛЯ

Непросто понять, какое место в философии искусства занимает Шопенгауэр. Автор книги «Мир как воля и представление» хочет быть наследником Канта, но не осознает новизны кантовских размышлений об искусстве и искажает заимствованные у него понятия (незаинтересованное благорасположение, гений, возвышенное). Кажется бы, еще прежде Гегеля, начиная с 1819 г., он открывает новую эру своей метафизической системой, признающей «важность и высокую ценность искусства, которые редко находят себе достаточное признание» («Le Monde», р. 340)⁹³, и своей системой изящных искусств, в которой главное место отведено музыке — этому «отпечатку самой воли» (р. 329)⁹⁴. Но, как представляется,

Шопенгауэр, скорее, «платонизирует», а прославляет искусство лишь затем, чтобы предать его во имя высшего аскетизма, для которого искусство — одно только «временное утешение» (р. 341). Влияние его в Германии было огромно, особенно во второй половине XIX в. (у Вагнера Вотан⁹⁵, который учится отречению — персонаж явно шопенгауэровский), но Ницше, самый блестящий его ученик, воспользовался его языком только для того, чтобы высказать в «Рождении трагедии» противоречащие ему мысли.

Еще более явно, чем у Канта, вопрос об искусстве, возникающий в книге III («Мир как представление, второе размышление»), получает обоснование от всей системы в целом. Книга I уже изучает мир как представление, как «объект, представший взгляду субъекта» (р. 219)⁹⁶, но это представление подчинено принципу разума в четырех его формах. На этой стадии индивид остается пленником мира феноменов и отношений. В этой платоновской Пещере царят иллюзия становления и *principium individuationis*⁹⁷, разделяющий существа в пространстве, а также временная последовательность, «покрывало Майи», о котором говорят Веды (ср.: *Гегель*. «Символическое искусство» — «Art symbolique», р. 60, 113)⁹⁸. Но человек может освободиться от иллюзии множественного. Опыт воли в собственном теле позволяет ему увидеть сущность мира, по аналогии называемую «волей». Этот глубоко личный опыт вещи в себе в ее единстве (сравнимый с бергсоновской длительностью) ускользает от принципа разума, а значит, от необходимости и причинности. Воля безосновна (*grundlos*), это бесконечное усилие, слепое и неотвязное, которое одушевляет всю природу и проявляется в человеке в желании обессмертить себя, в сексуальном влечении и воспроизводстве, которое, по Шопенгауэру, и есть ключ к любви (р. 1319)⁹⁹. Книга II вещает нам, что мир обладает единством, потому что он — «объектность» [*objectité*], проявление воли, своего рода скрытой темы всех вариаций, которая осознает саму себя, узнавая себя в этом зеркальном отражении. Единство в себе воли, бытия, вне которого ничего нет, противостоят, таким образом, двоякой множественности «эманаций» (Плотин). Множественность рождающихся и умирающих индивидов предполагает первую иерархизированную множественность, которая относится к образцам, архетипам, Идеям в платоновском смысле, т. е. является первой ступенью объективации

воли. Эти неизменные, всегда самоидентифицируемые, находящиеся вне времени и пространства, а значит, независимые от принципа разума Идеи (р. 220) (силы природы, растительные и животные виды, характеры) и являются главным предметом искусства, которое предстает, следовательно, как новый тип познания¹⁰⁰.

В практической жизни и в науке подчиненное началу разума познание (интуитивное или рациональное) — это всего лишь (что несколько похоже на понимание разума у Бергсона) инструмент жизни, своего рода *mêchanê*¹⁰¹ (р. 199), необходимая для сохранения индивида и размножения вида. Но «у кого-то познание может освободиться от этого рабства, отбросить ярмо и остаться только самим собой, независимым от любой желаемой цели, подобно чистому и незамутненному зеркалу мира; вот куда ведет искусство» (р. 201)¹⁰². Платон бранил искусство и поэзию за то, что они подражают единичным вещам. Шопенгауэр спасает их от этого суда, превращая в отражение собственных идей (р. 273)¹⁰³. Таким образом, искусство, прямо в соответствии с «Пиром», получает кое-какие черты Красоты. Прежде всего, искусство — это познание и созерцание, *theoria*¹⁰⁴, и оно порождает свои творения только для того, чтобы сообщить это знание. Кроме того, подобное созерцание должно иметь практические последствия в той мере, в какой познание Идеи представляет собой этап процесса освобождения, завершающегося невозмутимым нигилизмом — итогом IV книги («Придя к самопознанию, воля к жизни самоутверждается, а затем отрицает себя»): «Перед нами остается... только ничто. Но ведь то, что противится этому растворению в ничто, наша природа, есть, собственно, только воля к жизни» (р. 515)¹⁰⁵.

Кажется, что, анализируя «эстетическое удовольствие», доставляемое познанием Идеи, Шопенгауэр все-таки следует Канту. Однако в обоих выделенных им условиях [этого удовольствия] — в субъективном («освободиться от познания, поработанного волей, забыть индивидуальное «я») и в объективном («интуитивное понимание платоновской Идеи») нет ничего кантовского. Да, конечно, встречается «незаинтересованное благорасположение» (см. выше, с. 228), но эстетическое удовольствие, о котором говорит Шопенгауэр, «очень заинтересованное», ибо это удовольствие рождается после страдания. А воля к жизни есть страдание. С другой стороны, это эстетическое удовольствие, если и противостоит,

как у Канта, познанию понятийному, представляет собой объективное познание природы. Шопенгауэр, кажется, совсем не чувствует самого главного в самобытной кантовской мысли: парадокса субъективного эстетического суждения, претендующего на всеобщность.

Это становится совсем ясно, когда видишь, какое преобразование претерпело у Шопенгауэра понятие гения. «Гений, — пишет он, — заключается в способности к освобождению от принципа разума, [...] к познанию Идей» (р. 250)¹⁰⁶. Эта способность, в какой-то мере свойственная всем людям, в то же время, будучи развитой, считается аномалией (1105)¹⁰⁷, близкой к безумию. Но причина редкости гения не в том, что редка богатая творческая субъективность. Гений, наоборот, определяется объективностью («All beauty is truth»¹⁰⁸, — говорил еще Шефтсбери; см. *Cassirer*, р. 310). Ум, освободившийся от воли, созерцает иной мир, отличный от того мира, который созерцают остальные люди — пленники собственных желаний. Безумие гения — это не плата за творческую силу (см. ниже, с. 265), а следствие одиночества: по этому поводу Шопенгауэр говорит о «насмешках, которыми в пещере встречают тех, кто видел солнечный свет» (р. 246)¹⁰⁹. Просветленность гения, свободного от индивидуальной воли, отделяет его от других людей, а в творениях его, подобно реинкарнациям Будды, можно видеть только знак его благожелательности. Кант, напротив (и гораздо глубже), определял гения через его творение, а последнее, в той степени, в какой оно прекрасно и самобытно, — через парадоксальное единодушие, им вызываемое.

И тем не менее стоит задуматься: может быть, Шопенгауэр просто довел до логического предела то, что было присуще кантовской мысли или даже являлось самым главным в ней. Так, Жильсон упрекает Шопенгауэра (как и Бергсона) в пренебрежении к самому «поэтическому» действию, к работе над произведением и в навязывании художнику точки зрения зрителя, дилетанта («Живопись и реальность». — «*Peinture et réalité*», р. 184 sq.). Это презрение к процессу претворения в жизнь, которое, по формуле Делакруа, должно «что-то добавлять к идее», возможно, объясняет влияние «шопенгауэризма» на культ эстетического наслаждения, *Kunstgenuss*, конца XIX в. со своим идиологом и храмом в Байрейте¹¹⁰. Валери, Аллен, Райнер Мария Рильке (после того,

как открыл для себя Родена) боролись, и весьма благотворно, с этой эстетикой à la Вердюрены¹¹¹.

Как бы там ни было, Шопенгауэр видит в искусстве опыт природы, а это относится к сфере онтологии. Искусство, будучи подражанием природе, выходит за пределы эстетики:

Это «чистое созерцание: мы растворяемся в нем, теряемся в объекте, забываем всякую индивидуальность, отрешаемся от познания, идущего вслед за законом основания и воспринимающего только отношения; и при этом, одновременно и нерасторжимо, созерцаемая единичная вещь возвышается до идеи своего рода, а познающий индивид — до чистого субъекта безвольного познания» (р. 253)¹¹².

Искусство как ничем не замутненное представление, созерцание отвечает на бессознательный зов воли. Красота природы «выдает ее желание перейти из мира слепой воли в мир представления» (р. 259)¹¹³. Воля, обретя на несколько мгновений красоту в природе, совершает наконец самоубийство — свое тайное желание. Вот причина, по которой разница между прекрасным и возвышенным только лишь в степени. Возвышенный предмет угрожает индивидуальной воле, которую красота заставляла молчать. Например, величественное зрелище разбушевавшегося моря или скалистых вершин, какие можно видеть на картинах Каспара Давида Фридриха, заставляют «бесстрашного их свидетеля» осознать двойственную природу сознания. Он воспринимает себя как индивида, как мимолетное проявление воли; но еще в нем присутствует осознание себя как знающего субъекта, вечного и безмятежного. А красивенькое — это то, что потакает воле и поощряет ее: разнообразные ню или съестные припасы голландских натюрмортов (р. 268)¹¹⁴...

Таким образом, трагедия, представляющая собой возвышенное зрелище, окажется на вершине иерархии искусств, которая, по сути, является калькой иерархии Идей в природе. Архитектура, искусство фонтанов и садов позволяют познать только идеи низшего порядка (тяжесть, сопротивление, рост органических существ). Скульптура и живопись вместе с животными и людьми выводят на сцену Идеи — более явные объективации воли. Так, «историческая живопись... имеет главным предметом еще и ха-

ракти; под ним вообще надо понимать изображение воли на высшей ступени ее объективации» (р. 295)¹¹⁵. Но трагедия, вместе с христианской живописью, наделена парадоксальной привилегией являть зрелище разгрома воли, ее обращения и самоубийства. Действительно, трагедия должна раскрыть перед нами «страшную сторону жизни — несказанное горе, скорбь, муки человечества, торжество злобы, насмешливое господство случая и неотвратимую гибель праведного и невинного» (р. 233)¹¹⁶. Тогда она (трагедия) вновь обретает свое истинное, катарсическое назначение, ибо жалость и страх, внушаемые ею, согласно Аристотелю (Поэтика 1449b 27)¹¹⁷, сами по себе не доставляют радости. Эти страсти лишь средства на службе некой цели: отождествления себя с трагическим героем, существом исключительным, которому удалось разорвать «покрывало Майи» индивидуализма и эгоизма и таким образом достичь смирения. Согласно этому определению, подходящему только для современной драмы (Шекспир, Кальдерон, Шиллер), которую Шопенгауэр предпочитает, кстати, творениям греков, трагедия должна стать для зрителя школой отречения и покаяния, ибо, как говорит Кальдерон в драме «Жизнь — это сон»: «Ведь худшая в мире вина — Это на свет родиться»¹¹⁸.

В довершение, памятуя о Ницше, надо уточнить связи трагедии с «духом музыки» и с философией. Музыка не является, как другие искусства, копией Идей, в которых объективируется воля; она — воспроизводство самой воли: «...Для всего физического в мире [она] показывает метафизическое, для всех явлений — вещь в себе» (р. 335)¹¹⁹. Однако ее метафизическое величие, которое сыграет громадную роль в вагнеровской идее лейтмотивов, в то же время уступает величию трагедии. Музыка раскрывает нам сущность мира — желание, но избавиться от него она не в состоянии. Трагедия же со своими характерами и действием, напротив, может стать аргументом против жизни, создав образ отречения: Вотана, например.

Но только образ. Здесь, на своей вершине, искусство находит собственную границу: его следует преодолеть, ибо оно является всего лишь созерцанием (ср.: Платон. Гос. 599b)¹²⁰. Образ должен стать действительностью и вести нас к осуществлению (здесь и сейчас) отречения, единственному, что может раз и навсегда

покончить с империей воли. Книга IV «Мира...» указывает нам на два этапа преодоления искусства: сострадание, в котором открывается единство всех живых существ и всех страданий (открытие, предвосхищенное музыкой) и аскетизм, т. е. отрицание воли к жизни, который на практике осуществляет трагическое отречение. Тогда человек достигает, по ту сторону теоретической философии (р. 514)¹²¹, того спокойствия, которым отмечены картины Рафаэля, например «Преображение», о котором будет говорить Ницше, или «Святая Цецилия»¹²² (Болонья) — образ покровительницы музыкантов, оставивших мирскую музыку (их инструменты лежат на земле), чтобы слушать музыку невидимую, небесную. Но такой художник, как Рафаэль, не сам достиг высшей ступени мудрости, т. е. нигилизма. Не говоря о соблазнах, которым могла подвергнуться его прекрасная Форнарина, само произведение искусства является, в глазах Шопенгауэра, наивысшим искушением для художника. Это искушение возникает, как только видение художника, вместо того чтобы вести его к практическим действиям, вызывает в нем желание дать жизнь своему творению.

Таким образом, из-за презрения к произведению искусства шопенгауэровская метафизика искусства не может считаться вполне удовлетворительной. Однако она имеет громадное значение в том плане, что вопрос об искусстве обретает в ней современную форму: *Что такое «художник», человек искусства [artiste]?* А самую лучшую иллюстрацию к этому современному вопросу мы найдем, пожалуй, у Бальзака. Скульптора Венцеслава Стейнбока («Кузина Бетта») можно считать примером шопенгауэровского гения, которого уничтожает супружеское счастье. И не находим ли мы в этом романе физиологический анализ «эффекта медового месяца в искусстве»? Но интуиция Бальзака идет дальше, ибо на самом деле он описывает новое социальное положение художника, которого пусть уже и не путают с ремесленником, но который все же вынужден «делать вещи на продажу». Это и есть то самое превращение произведения искусства в товар, о котором говорят Г. Лукач и В. Беньямин. Однако кроме того Бальзак видит в художественном творчестве проявление воли, упорства, которые одни способны сделать плодотворным новое одиночество художника в буржуазном мире и помешать ему, когда он утратит свои иллю-

зии, стать фальсификатором, изготовителем или «мечтателем», предпочитающим, подобно польскому скульптору, «зачатие-замысел и его удовольствия» «исполнению и его трудам». Целомудрие истинного художника (Жозефа Бридо, например) заключается вовсе не в смиренном отречении (как мог бы предположить Шопенгауэр), но в концентрированной или, если хотите, «сублимированной» воле на службе творения.

Глава 3

Судьба искусства

«Эти лекции посвящены эстетике, т. е. философии, науке о прекрасном в искусстве, исключаящей прекрасное в природе» (Введ. — Int., р. 19)¹²³. Самое первое предложение монументальных «Лекций по эстетике» Гегеля провозглашает о разрыве с Кантом, для которого (1790, § 60) «нет и не может быть никакой науки о прекрасном». Пренебрегая этимологией, эстетика (которая была и у Баумгартена, и у Канта наукой — возможной или невозможной — о чувствовании) становится у Гегеля философией прекрасного, а прекрасное является уже не суждением субъективного характера, но Идеей, которая действительно существует в реальных исторически [конкретных] произведениях искусства. «Мы имеем перед собой только одно представление: мы знаем, что есть произведения искусства» (р. 19)¹²⁴.

Тем не менее Гегель считает заслугой Канта то, что он впервые взглянул на искусство с философской точки зрения: это прозрение связано с общим прозрением философии, которое как раз и позволило увидеть истинную значимость искусства. Действительно, Кант показал, что искусство обладает примиряющей функцией, что оно позволяет надеяться на гармонию между духом и природой. Кант первым попытался преодолеть оппозицию абстрактной всеобщности и особенного, мысли и действительности. Но при этом он оставался на субъективной точке зрения. Упомянутое примире-

ние было плодом загадочных действий способности суждения, тогда как, согласно Гегелю, оно полностью соответствует действительности и истине, оно уже само по себе осуществлено. Искусство и красота ускользают за пределы субъективного суждения и «гения». Их миссия далеко превосходит сознательное суждение отдельного субъекта, ибо «искусство это особенная форма, в которой дух проявляет себя». Следовательно, дух у Гегеля, как показывает его «Феноменология духа», не ограничен отдельным субъектом. Напротив, как показывает История, именно общность людей приходит к самоосознанию. Поэтому искусство, наряду с религией и философией, оказывается одним из проявлений духа. А прекрасное является чувственным проявлением этого духа (*Geist*) в [конкретном] историческом произведении искусства.

ПОДРАЖЕНИЕ ПРИРОДЕ

Однако вследствие такого определения прекрасное остается за пределами эстетики. Вспомним, что у Канта красота природы играла главную роль. Пышность тропического леса, красота диких цветов, пение птиц — все это позволяло духу прочувствовать единство воображения и рассудка в созерцании природы, которое (и в этом тайна) не было познанием понятийным. Для Гегеля же, напротив, природная красота не имеет значения! «Дух и связанное с ним художественно прекрасное выше красоты в природе» (Int., p. 10)¹²⁵. Значит, дух стоит выше природы. Конечно, в живом существе обнаруживается природная красота; это потому, что, будучи чувственно воспринимаемой и объективной идеей, жизнь, одушевляющая природу, красива («Идея прекрасного» — «*Idée du beau*», p. 59)¹²⁶. В самом деле, в организме жизнь устанавливает связь между действительными различиями (органами) и идеальным, скрытым единством. Значит, живой организм прекрасен, поскольку прекрасное — это «Идея» в гегелевском смысле, т. е., говоря другими словами, «непосредственное единство понятия и его действительности, если только это единство наличествует в своем действительном и чувственном проявлении». Но красота организма, одновременно единого и различного, это красота «для нас». Она не является таковой «в себе» и «для себя».

Если природная красота стоит ступенью ниже красоты искусственной — иначе говоря, произведения духа, — искусство не может быть подражанием природе. Старинное правило, заимствованное у Аристотеля (истинный смысл которого был, кстати, забыт) предполагает, что умелое и сообразное воспроизведение природных предметов является источником наслаждения. Но к чему это избыточное и всегда неточное воспроизведение? Когда человек подражает природе (ибо, несмотря ни на что, с самых истоков искусства человек не переставал рисовать и лепить произведения-подобия), он хочет испытать себя и показать свое умение. Прежде всего человек радуется тому, что смог создать нечто искусственное, он счастлив, что обрел себя и сравнялся с Создателем, прославив в то же время его творение, подобно фламандским примитивистам XV в. Но, по правде сказать, это умение очень быстро рождает скуку, и человек начинает испытывать большую радость, выдумывая оригинальные технические приспособления (не связан ли дотошный реализм Ван Эйков с новым техническим изобретением, с масляным письмом?) (Ср.: *Passeron*, p. 239; *Huygue*, p. 253).

«Любое техническое средство, например корабль, а в особенности научный инструмент, должен приносить ему больше радости, потому что это его собственное творение, а не подражание. Самое плохое техническое приспособление имеет гораздо большую ценность в его глазах; он может гордиться, изобретя молот, гвоздь, потому что это — его собственные изобретения, а не подражания. В творениях, возникающих из духа, человек лучше демонстрирует свою ловкость, чем подражая природе» (Int., p. 40)¹²⁷.

Критика подражания природе является необходимым отправным пунктом философии искусства. Ибо она помогает увидеть, что искусство получает свою ценность главным образом благодаря своему человеческому происхождению, благодаря тому, что оно — произведение духа. И дух должен вырвать себя из природы, он отрицает ее, прежде чем увидит в ней свое отражение. В этом смысле искусство — это один из тех путей, по которым человек, как и дух, отделяется от природы. И вовсе не случайно, что реалистическое подражание объективному миру, одновременно миру природы и культуры, возникает в [ситуации] конца искусства, когда растворяется то, что Гегель называет «романтическим искус-

ством» («Романтическое искусство» — «Art romantique», p. 131)¹²⁸. Разве голландская живопись, которой Гегель посвятил одну из лучших страниц «Эстетики»¹²⁹, не представляет собой реалистического описания самого прозаического, наименее «идеального» существования? Но в данном случае не стоит обманываться тривиальностью содержания при несомненном объективном сходстве. Гегель открывает в этой великой живописи ту радость, которую голландцы черпали в жизни, в самых обычных и наименее значительных ее проявлениях. И разве радость эта возникла не из необходимости завоевывать ценой жестокой борьбы и тяжких усилий то, что другим народам природа подарила, не требуя борьбы и усилий, а именно: землю польдеров, отвоеванную у моря, религиозную и политическую независимость протестантской республики, победу над испанским деспотизмом? Поэтому художники придавали такое значение воспроизведению бликов и самых мимолетных явлений (отсветам на металле, сиянию ткани и облаков, жесту девушки), ведь иллюзия реальности доказывает «ловкость субъекта» и празднует «триумф искусства над отживающим и преходящим в жизни и природе». Голландская живопись, такая реалистическая и прозаическая, это в действительности трофей двух побед, одна из которых — победа целого народа над природой и историей, а также яркое проявление духа в гегелевском смысле.

ЭСТЕТИКА И СУДЬБА ИСКУССТВА

Итак, красота — это производное духа, а красота природы (живого организма) это, по сути, неясное внешнее его проявление. Отныне красота может стать предметом науки. Вот так Гегель объясняет свой замысел тем, кто, подчеркивая интуитивный, аффективный, иррациональный характер эстетического опыта, хотел бы противопоставить искусство понятию и философии. Искусство может быть предметом науки (творение духа), поскольку оно является осознанным творением духа. Но речь идет о науке особого рода. Не следует а priori подчинять красоту и творчество правилам рассудка. Гегель стремится показать рациональную необходимость искусства *a posteriori*, обозначив в своей «Энциклопедии» его место в системе духа. Эстетика, иначе говоря философия искусства, это особая наука,

вынужденная отталкиваться от таких предположений, необходимость которых может быть обоснована и доказана только целиком всей системой. «Философия искусства представляет необходимое звено философии в целом» (Int., p. 17)¹³⁰. А значит, философия искусства представляет собой лишь один из отдельных кругов внутри такой органической совокупности, как философия в целом. Исходя из этого, истинно научное (систематическое) понятие прекрасного не задается с самого начала. Вот почему Гегель начинает с расхожих представлений, касающихся искусства и прекрасного, прежде чем подойти к общей идее прекрасного («Идея прекрасного»), которая, благодаря внутреннему движению определения (Int., p. 26)¹³¹, уточняется все больше и больше: идея прекрасного (художественного) будет развита в трех категориях искусства (искусства символического, классического и романтического), которые сами уточняются в еще более конкретной системе, а именно в системе различных искусств: архитектуры, скульптуры, живописи, музыки, поэзии. В соответствии с гегелевским пониманием идея прекрасного, развертывая свои внутренние определения, позволяет увидеть, что история искусства самым тесным образом связана с историей религий. Философская необходимость искусства (которое в системе духа замещает художественную красоту) проявляется в определенное время в качестве необходимой вехи исторической эволюции. Гегель, кстати, отдавая должное историческому изучению различных искусств (Int., p. 86)¹³², демонстрирует обостренное чувство исторического аспекта искусства (чего, по-видимому, нельзя сказать о Канте). В этом смысле его «Лекции» являют собой своего рода воображаемый философский музей, который, подобно музею, рождающемуся, как видится Мальро, из фоторепродукций, позволяет искусству осознать себя благодаря систематическому сличению многочисленных произведений, но тем самым создает еще и впечатление завещания, составленного деятельностью, обреченной на исчезновение.

«Искусство, в соответствии с его понятием, единственной своей целью имеет конкретно представить то, что обладает богатым содержанием, а главная задача философии искусства состоит в том, чтобы охватить мыслью сущность и природу того, что обладает этим содержанием, и прекрасные формы его проявления» («Art romantique», p. 135)¹³³.

Эстетика как философия художественной красоты оказывается в общем-то меланхолической наукой. Искусство может быть теперь подчинено понятию и стать предметом знания, потому что в историческом плане оно агонизирует. В самом деле, Гегель констатирует, что современная культура чужда истинному искусству (Int., p. 33)¹³⁴. Теперь у искусства нет больше такого важного предназначения, как раньше. Оно превратилось в предмет представления и рефлексии, в нем нет уже той непосредственности и жизненной полноты, которыми оно обладало во времена своего величия, у греков. В своем анализе, который предвосхищает, а возможно, и превосходит то, что Маркс выскажет по этому поводу в Предисловии к «Критике политической экономии», Гегель показывает, что современная буржуазная культура полностью находится под властью абстракции общего правила и закона: с одной стороны, индивиды со своими страстями и частными целями, с другой — долг, право и всеобщий, но абстрактный закон. Эта прозаическая, юридическая культура чужда искусству в себе, искусству в самой его сущности, и именно она кладет конец искусству, когда распадается искусство романтическое. «Романтический» герой Дон Кихот доходит до безумия, когда поиски приключений приводят его рыцарский дух к столкновению с суровой реальностью современной общественной жизни. Странствующему рыцарю, желающему защищать вдов и сирот, нет места в буржуазном обществе, ибо «теперь полиция, трибуналы, армия, правительство заменили химерические цели, за которыми гнались рыцари» («Art romantique», p. 125)¹³⁵.

Однако кроме этого Гегель дает еще одно объяснение смерти искусства и необходимости философии искусства. В действительности искусство умирает также от внутренней недостаточности: «Произведение искусства... неспособно удовлетворить нашу высшую жажду абсолюта»¹³⁶. Искусство действует в сфере чувственной материи. Идея же свободы, благодаря духовному характеру христианства, имеет ныне более глубокое значение, которое уже не соответствует чувственному выражению. Именно поэтому «в иерархии средств, служащих для выражения абсолюта, религия и культура, приистекающая из разума, занимают более высокую ступень, гораздо выше, чем у искусства»¹³⁷.

В любом случае положение, описанное в «Романтическом искусстве», — скверное положение, это состояние разделения, которое не может удовлетворять разум: с одной стороны, прозаическая действительность мира, брошенного на волю случая и покинутого божественным провидением («фатализм» Дидро), с другой — остроумие бесконечной субъективности, которая возомнила себя содержанием (насмешка «Тристрама Шенди» Стерна)¹³⁸.

Если искусство является созданием духа или, точнее, одной из форм проявления духа, ясно, что произведение искусства не ставит целью описание данной, конечной, несовершенной действительности и получение удовольствия теми, кто его созерцает. Искусство, на языке Гегеля, является внутренним, стремящимся к внешнему выражению содержанием, ищущим форму, смыслом, который хочет стать ощущением («*Idée du beau*», р. 67)¹³⁹, субстанцией, которая проявляет себя («*Architecture*», р. 13). Платон осуждает искусство за то, что оно является обманом и видимостью, но разве может истина обойтись без видимости? «Не станем забывать, что любая сущность, любая истина, должна сделаться видимой, дабы не остаться чистой абстракцией» (Int., р. 37)¹⁴⁰. Будучи первым воплощением духа, искусство смешивается по своему содержанию с религией, и центральная часть «Эстетики» (три формы искусства) может быть прочитана как история религий, проясняющая судьбу искусства.

Так, греческая религия, составляющая содержание классического искусства, неотделима от греческого искусства как ее проявления. Геродот, высказывание которого часто цитирует Гегель, говорил, что именно Гомер и Гесиод подарили грекам их богов. В самом деле, греческий пантеон существует лишь в виде статуй, которые художники создавали, свободно творя их. Человек поклоняется тому, что вылепила его собственная рука: парадокс идолопоклонства, изобличенный библейскими пророками, стал наивысшим проявлением «поэтического», или творческого, гения греческого народа.

Теперь основная проблема выглядит так: каким образом осуществляется переход от религии, содержание которой неотделимо от художественного представления, к «романтическому» искусству, содержание коего, а именно христианская религия, раскрывается независимо от искусства? Греческие боги были богами из камня или бронзы. Новый бог — это бог истинный, из плоти

и крови, и поистине происходящий от духа. Неужели это возврат к платоновскому приговору искусству? И не является ли искусство как сфера представления неадекватной формой религиозной истины? Действительно, субъективно романтическое искусство представляется избыточным. Христианская вера самодостаточна, она находит свидетельство своей истины в самой себе. Для осознания истины красота внешнего выражения и представления есть нечто вторичное. Но если внимательно взглянуть на содержание христианской религии, можно, напротив, увидеть, что догма Воплощения, Бог, который становится человеком, страдает и умирает, по-новому обосновывает необходимость искусства и художественного представления. Христианская религия в сравнении с религией греческой, все же отделившей божественное от животного, представляется крайне антропоморфической. Божественное проявляется в форме (непременно художественной, сделанной, не естественной) страдающей и умирающей личности. Более того, только искусство может представить краткий миг явления Бога в истории непрерывно длящимся. Следовательно, искусство необходимо христианской религии (частично диктующей ему свою иконографию), а конец искусства в нашем прозаическом мире означает, что отжила и сама христианская религия, а Абсолют, о котором говорит Гегель, это уже не совсем христианский Бог.

ИДЕЯ ПРЕКРАСНОГО

Вместе с Платоном Гегель полагает, что начинать надо с идеи прекрасного, а история форм искусства, как и система изящных искусств, лишь развивает то, что содержится в этой идее. Но дается она не сразу. Требуется введение, которое подводит к ней через критику расхожих представлений и рассмотрение произведений искусства. Однако и эта критика предполагает некую направляющую их идею прекрасного — всякий раз возникающую в науке о духе. Отсюда значение Канта, который, несмотря на чрезмерно субъективное толкование, выявил сущность прекрасного, а именно: согласие духа и природы.

Что такое прекрасное? Это идея. Но что такое идея? Идея — не абстрактное представление, это единство понятия и действительности.

Понятие — это душа, а действительность — физическая оболочка. Так, желудь является понятием, а дуб — действительностью, родившейся из этого понятия. Завязь — это нечто в себе, в возможности, в то время как дерево раскрывается в акте, вовне. А прекрасное — это, сверх того, чувственное проявление указанного единства. Следовательно, красота не исполняет больше роль простого предиката в человеческом суждении относительно чего-то, она — проявление согласия. Таким образом, прекрасное ускользает от способности суждения, разделяющего и анализирующего, равно как и от воли и интересов отдельного субъекта, желающего подчинить объект своим эгоистическим целям.

«Прекрасный предмет обнаруживает в своем существовании реализацию своего понятия и показывает в нем самом субъективное единство и жизненность». «Вот почему созерцание прекрасного — это свободный акт, это взгляд на вещи как на свободные и бесконечные в себе, минуя любое стремление к их обладанию или пользованию ими с позиции конечных потребностей и намерений» («*Idée du beau*», p. 45 sq.)¹⁴¹.

Предмет, существо, действие прекрасны, когда свободны, независимы, бесконечны, иначе говоря, когда соответствуют понятию. Прекрасный предмет является истинным, поскольку он таков, каким должен быть. Поэтому живой организм не может быть совершенно прекрасным, ведь животная жизнь это жизнь потребностей при отсутствии внутренней осмысленности, а значит, без истинной свободы. Точно так же индивид, подчиняющийся внешней необходимости обыденной жизни, не может быть прекрасным: его жизнь обставлена условиями, она ограничена и зависима. А истинная красота встречается в красоте художественной, т. е. в идеале, в свободной личности героев и богов. Здесь граница между действительностью и выдумкой постепенно исчезает, и персонаж трагедии или Дон Кихот приобретают такую же реальность, как какой-нибудь великий деятель «настоящей» истории, поскольку произведение искусства это такое же творение духа, как и историческое деяние.

Прекрасная и живая личность идеала избавляет нас от рассеянности обыденной недостоверной жизни. В этом смысле она мертва для жизни:

«[...] царство теней представляет собой идеал. Духи, появляющиеся в нем, умерли для непосредственного бытия, отрешились от скудных условий природного существования, освободились от уз, налагаемых зависимостью от внешних влияний и всех тех извращений и искажений, которые связаны с конечным характером явлений» («*Idée du beau*», р. 111)¹⁴².

Подобное описание прекрасной личности (по преимуществу греческого трагического героя), с ее «субстанциальной» безмятежностью — триумфом замкнувшейся в себе свободы — и в то же время отрицанием какой бы то ни было обособленности, совсем близко подводит нас к «Рождению трагедии». Не обладает ли прекрасная аполлоническая личность той безмятежностью, которая завоевана ценой страдания и как победа над страданием?

«Человек, потерпевший поражение от судьбы, может потерять свою жизнь, но не свободу. Эта внутренняя независимость и делает возможным для трагического героя сохранять и проявлять безмятежную ясность даже в самом страдании» («*Idée du beau*», р. 113)¹⁴³.

Но Ницше выберет Диониса. В любом случае упомянутая внутренняя свобода, которая расцветает благодаря безмятежности, исторически связана с временами, когда не было Государства, законов и права. Современная эпоха не благоприятствует художественной красоте, которая обнаруживается только в свободных личностях героических времен — у Гомера и у трагиков — или в периоды гражданских потрясений, когда крушение или чрезвычайная молодость Государства вынуждают индивида рассчитывать только на самого себя при защите своей жизни и своего имущества (Шекспир).

Добродетель (*arête*) у греков это на самом деле качество индивидов, которые берут на себя всю ответственность за совершаемые ими поступки. Индивид несет в себе свой собственный закон, он осуществляет союз нравственного закона, права и собственных наклонностей. Право, нравственный закон, которые отстаивает герой (Антигона так же, как и Креон), являются прежде всего чувством, страстью, целиком владеющими этим характером (*pathos*). Герой не разят, не поделен, как добродетельный человек у Канта, между долгом с его всеобщностью и индивидуальными

страстями. В героические времена индивид представляет собой воплощение целостности права, нравственности и законности («*Idée du beau*», р. 169)¹⁴⁴. Художественная красота (идеал) не является, таким образом, чем-то вневременным и не связана с отдельными произведениями искусства. Нет, это — историческая эпоха, некий момент духа, обнаруживаемый в произведениях искусства. Создание прекрасных произведений искусства, а значит, прекрасных личностей, это задача этическая и соответствует она пройденному моменту самосознания духа.

Как бы заранее отвечая на удивленное замечание Маркса о непреходящем значении греческого искусства, Гегель показывает, что состояние цивилизации, наиболее соответствующее представлению идеала, а значит красоты, это состояние где-то между руссоистской умеренностью идиллии и уже расширившейся цивилизацией, когда «нет человека, который сохранил бы свою самостоятельность и не был бы опутан бесконечной сетью зависимости от других людей» («*Idée du beau*», 282)¹⁴⁵. В героические годы люди создают вещи, которые их же и окружают, изготавливают инструменты, оружие, которыми они же и пользуются (Улисс сам смастерил свое брачное ложе).

«Мы еще сами видим процесс живого возникновения этих средств и живое сознание ценности, которую придает им человек, так как он обладает в их лице не мертвыми или омертвевшими в силу привычки вещами, а своими собственными, тесно связанными с ним созданиями» («*Idée du beau*», р. 285)¹⁴⁶.

Гегель обнаруживает такое героическое время и такой идеал в «Германие и Доротею», революционной эпохее Гёте, но с равным успехом это могли бы быть и американские фильмы о Диком Западе (ср.: «*La poésie*», р. 166)¹⁴⁷. Тем не менее красота прежде всего явилась через опыт греков, исторический опыт целого народа:

«Ибо как люди практически действующие, так и поэты и мыслители в счастливые дни Греции имеют этот пластический, всеобщий и все же индивидуальный, одинаковый во внешнем и внутреннем характер». Все великие люди Греции, «бесспорно, являются художественными натурами, идеальными художниками, творцами самих себя, цельными индивидами; они стоят перед нами как произведения искусства, подобно бессмертным образам богов, в которых нет ничего преходящего и достойно-

го смерти» («Sculpture», р. 171)¹⁴⁸. Не правда ли, этот образ Греции можно найти и у Ницше, и у Хайдеггера?

Классическое искусство греческой религии, которое сумело уравновесить содержание (идею свободы) и форму (чувственную материю, в которой эта идея проявляется), было преодолено искусством романтическим, которому свойственно возникновение напряженности между формой и содержанием, что и иллюстрирует готический собор; внутри него преображенный витражами свет напоминает: «То, что здесь нужно человеку, дано не внешней природой, а миром, произведенным исключительно человеком и для него» («Architecture», р. 119)¹⁴⁹. Но ведь само классическое искусство представляет собой результат длительной эволюции в недрах искусства Востока, которое образует то, что Гегель называет символическим искусством. В частности, огромное значение имеет египетское искусство, поскольку именно вместе с ним появляется «потребность в искусстве» и идея духовной личности.

В самом деле, Египет с его грандиозными погребальными монументами открывает путь для отрицания, для смерти как отрицания естественного существования в осознании людьми абсолюта. Вот так дух как свобода начинает утверждать свою независимость и разгадывать сам себя. Вот откуда эта «потребность в искусстве», потребность в примирении, которая может возникнуть только тогда, когда дух отделяется от природных форм.

«Египтяне представляют собой [...] настоящий народ искусства. Но их произведения остаются таинственными и немymi, беззвучными и неподвижными, потому что здесь сам дух еще не нашел собственной внутренней жизни и не умеет говорить на ясном и ярком языке духа. Это неудовлетворенное влечение и стремление безмолвно довести до созерцания посредством искусства саму эту борьбу [...] и характеризует Египет» («Art symbolique», р. 94)¹⁵⁰.

Итак, дух делает открытие, что он является внутренней стороной личности: и не египтяне ли, по словам Геродота, первыми учили, что душа бессмертна. Но освободившись от естественной жизни, дух не является еще свободным и живущим самостоятельно, как в христианстве. Независимость человеческого духа

все еще отрицательна, о чем свидетельствуют практика бальзамирования и вера в путешествие души в царство мертвых и в потусторонний суд с Озирисом во главе. Наиболее символичной формой начала искусства является архитектура, независимая от какой-либо утилитарной цели, с ее подземными гробницами и пирамидами, которые представляют собой «огромные кристаллы, скрывающие в себе внутреннее ядро и окружающие его в качестве созданной искусством внешней формы»¹⁵¹. Недвижный камень, собранный согласно законам геометрических и численных соотношений, — это намек на то, что дух умер для органической жизни, однако намек, выраженный неадекватно, что вполне соответствует символу. Именно благодаря своему таинственному «иероглифическому» символизму произведения египетского искусства отличаются загадочностью. Становится понятно постоянное присутствие фигуры Сфинкса — как символа символизма. Перед лицом этих животных с головой человека испытываешь чувство, будто через них и в них дух пытается отделиться от тупости животного состояния, однако свободы так и не обретает (о чем свидетельствует зоопоклонство). Разрешить, вместе с Эдипом, загадку Сфинкса сумеют греки: благодаря временно-му соответствию ясного духа и формы.

Глава 4

Воображение

«Дневник» («Journal») Делакруа¹⁵² и «Эстетические курьезы» («Curiosités esthétiques») Бодлера имеют для пост-гегелевской философии искусства значение, которое трудно переоценить. С одной стороны, упомянутые художник и поэт являются зачинателями целой традиции, которая протянется от Синьяка («От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму»¹⁵³. — «D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme»), Гогена и Ван Гога (его письма к брату Тео)¹⁵⁴ до Клее («Размышления художника». — «Das bildnerische Denken») и Кандинского («О духовном в искусстве». — «Du spirituel dans l'art»)¹⁵⁵. Все это — сочинения художников, которые не ограничивались написанием сугубо технических «трактатов по живописи». Гегель констатировал, что искусство как выражение абсолюта — форма, исторически уже отжившая. Этим приговором — более тонким, чем приговор Платона, — он в самой острой форме поставил вопрос об искусстве (а значит, и о месте художника) в современном прозаическом буржуазном обществе. Как философ Гегель полностью примирился с упадком искусства. Но не стоит удивляться, что и сами люди искусства философично задаются вопросом о смысле своей работы и ищут оправдания, в котором общество и «абсолютное знание» им отказывают. С другой стороны, Бодлер и Делакруа с предельной ясностью излагают новую эстетику, которой, к примеру, не смог не поддаться и Фрейд

и которая видит в произведении искусства не подражание красоте природы, а выражение индивидуальной эмоции, чувства, «впечатления» или безмолвный перевод с воображаемого. Речь идет, таким образом, о двойном освобождении художника: как личности, которая мыслит, и как личности, которая пишет для себя. Мальро, который почувствовал такое освобождение прежде всего у Мане и Ван Гога, подытожил это в следующей формуле: «За представлением мира следует его аннексия» («Голоса безмолвия» — «Les Voix du silence», p. 117).

ЦАРИЦА СПОСОБНОСТЕЙ

Делакруа, благодаря сочинению мадам де Сталь «О Германии» («De l'Allemagne») имевший представление о кантовской философии, охотно противопоставляет идеализм реализму. С его точки зрения, реалистическое (или «позитивное») искусство является рабским следованием реальности, в то время как искусство идеалистическое есть вымысел, созданный воображением, «царицей способностей», по словам Бодлера. Приведем имеющий первостепенную важность отрывок из «Дневника» — заметку для «Словаря изящных искусств» («Dictionnaire des beaux-arts»), над которым Делакруа работал в 1857 г.:

«Воображение. — Это первейшее качество художника. В той же мере оно необходимо и для любителя. Я не понимаю человека, лишенного воображения, который покупает картины... Они лишены не только того пылкого или пронизательного воображения, которое с живостью рисует им вещи и вводит в саму их суть, им недоступно даже ясное понимание произведений, в которых господствует воображение. Пускай сторонники аксиомы сенсуалистов *nil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu*¹⁵⁶ заявляют, будто из данного принципа следует, что воображение это всего лишь род воспоминания, — они вынуждены будут согласиться, что все обладают чувствами и памятью, но весьма немногие — воображением, которое якобы складывается из этих двух элементов. Воображение художника не ограничивается только тем, что оно представляет себе те или иные предметы — оно еще комбинирует их применительно к той цели, к которой оно стремится. Оно создает картины, образы, как ему заблагорассу-

дится. И какой же приобретенный опыт дает такую способность создавать?» («Дневник», 25 января 1857 г.)¹⁵⁷.

Художник, согласно Делакруа, далек от копирования какого-либо образца, естественного или идеального; на самом деле он выходит за рамки природы: «Вообразить композицию значит соединить уже известные, виденные ранее элементы и те, что идут из самого нутра художника, из его души» («Литературные произведения. Реализм и идеализм». — «*Œuvres littéraires. Réalisme et idéalisme*», р. 58). Воображение, о котором говорит Делакруа, — это воображение творческое (а значит, следуя этимологии, поэтическое¹⁵⁸), одновременно аналитическое и синтетическое (Бодлер. Салон 1859 г.)¹⁵⁹; разбивая все на составляющие элементы, оно соединяет их затем в соответствии с правилами, источник которых находится «в самой глубине души» («внутренняя необходимость» Кандинского). Таким образом, природа оказывается всего лишь «словарем». А искусство воображения состоит в том, чтобы найти в этом словаре оригинальную композицию, аналогии и метафоры, в общем те «сокровенные и тайные отношения вещей», которые Бодлер называет «соответствиями»¹⁶⁰ («Новые замечания об Эдгаре По». — «*Notes nouvelles sur Edgar Poe*», р. 630). Бодлер разъясняет роль, которую Делакруа отводит воображению с помощью проводимого последним (а на самом деле идущего от Кольриджа) различения простой *fancy*¹⁶¹ и *constructive imagination*¹⁶² — высшей творческой способности, с помощью которой человек обретает могущество творца («Салон 1859 г.»)¹⁶³. Можно, однако, связать эту концепцию и с гегелевской критикой подражания природе, о чем свидетельствует фраза Гейне, процитированная Бодлером в «Салоне 1846 г.»:

«В искусстве я сверхнатуралист. Я считаю, что художник не может найти в природе нужные ему типы, но что самые значительные из них открываются его душе как врожденная символика врожденных идей»¹⁶⁴.

«Сверхнатуральную» картину можно, таким образом, считать переводом языка души на язык символов.

Следовательно — благодаря чуду, которое Кант осмыслил как субъективную всеобщность эстетического суждения, — этот перевод не замкнут, подобно сну, в одиноком наблюдателе. Наоборот, галлюцинация превращается в выражение: «В живописи воздвигается таинственный мост между душами изображенных лиц и душою зрителя» («Дневник», 8 октября 1822 г.)¹⁶⁵. Рассуждая о «современной» эстетике передачи эмоций, Бодлер замечает: Делакруа — художник «суггестивный» (р. 434), и поясняет: «Это нечто незримое, неосязаемое, это мечта, это нервы, это — душа»¹⁶⁶. Эстетика становится психологией (и даже, по выражению Ницше, «физиологией») сверхчувствительных нервов (*Baudelaire*, р. 240)¹⁶⁷.

ОТКРЫТИЕ ЦВЕТА

Цвет — это привилегированный инструмент того самого выражения, которое способно вызвать определенные переживания у зрителей. Тщательно подобранная палитра Делакруа еще больше, чем рисунок, непрерывно подпитывает замысел художника:

«Подобно тому как греза парит в присущей ей атмосфере, замысел, претворяясь в композицию, должен реализоваться в своей собственной колористической среде» (*Baudelaire*, р. 327)¹⁶⁸.

Бодлер, в частности, подчеркивал значение контраста красного и зеленого в хроматической гармонии Делакруа. Речь идет о технологическом новшестве, которое, по словам Синьяка, породило неомпрессионистский метод: зеленый цвет состоит из желтого и синего и, согласно закону одновременного контраста Шеврё (Chevreul — 1839)¹⁶⁹, дополнительным для него является третий основной цвет (красный). Это сочетание [зеленого и красного], которое Бодлер находил и в портретах индейцев у Кэтлина¹⁷⁰ («Салон 1846 г.»), воссоздано в умозрительном пейзаже «Маяков»:

«Крови озеро в сумраке чащи зеленой,
Милый ангелам падшим безрадостный дол, —
Странный мир, где Делакруа истступленный
Звуки Вебера в музыке красок нашел»¹⁷¹.

Но возникает парадокс, отмеченный Клее и Кандинским: как только картина перестает быть подражанием природе и делается выражением «внутренней необходимости», она обретает некую автономию и становится прежде всего раскрашенной поверхностью (некоторые замечания Гогена подтверждают эту идею). Поэтому Делакруа никогда не пренебрегает техникой, наоборот:

«Делакруа исходит из принципа, что картина прежде всего должна выражать сокровенную мысль художника, которая властвует над моделью точно так же, как творец — над своим созданием; а из этого принципа проистекает второй, на первый взгляд как будто противоречащий первому, а именно: живописец должен очень придирчиво относиться к орудиям своего труда» (*Baudelaire*, p. 118)¹⁷².

И отсюда знаменитые сентенции Делакруа, с которых начинается современная живопись: «Живопись далеко не всегда нуждается в сюжете» («Дневник», 13 января 1857 г.)¹⁷³ — и по поводу картины Жерико с изображением ног и рук трупа: «Это лучший аргумент в пользу того, как надо понимать Прекрасное»¹⁷⁴. Настоящий сюжет — это сам художник и его переживания. Живопись больше не является языком в том смысле, в каком картину можно рассматривать как образ или знак, отсылающий по какой-то условной линии связи к внешнему предмету. Полотно Делакруа «Алжирские женщины» — это синхронизированное музыкальное исполнение, духовные отзвуки которого живут в дополнительных аккордах. «В цвете можно найти гармонию, мелодию и контрапункт» (*Baudelaire*, p. 105)¹⁷⁵.

Если вспомнить, в каких терминах Платон выносил свой приговор живописи, нижеприведенные слова Бодлера («Всемирная выставка 1855 г.» — «Exposition universelle de 1855», p. 237) покажут своего рода манифестом той новой эстетики, которая порывает с платоновским культом чистых линий и форм:

«Если зритель смотрит на картину Делакруа издалека, так что не может разобраться в ней детально и не улавливает ее сюжета, картина все равно производит на него сложное и глубокое впечатление, наполняет его душу счастьем или печалью. Так и хочется сказать, что эта живопись, подобно колдунам и гипнотизерам, внушает мысль на расстоянии. Это

удивительное явление объясняется колористической силой, совершенным сочетанием тонов и заранее продуманной художником гармонией между колоритом и сюжетом»¹⁷⁶.

Бодлер отвергает платоновскую альтернативу: или прекрасная вечная сущность, или скоротечные, призрачные явления. В самом деле, для него «прекрасное всегда необычайно» (р. 215)¹⁷⁷, т. е. индивидуально. Всемирная выставка 1855 г. со всеми ее «китайскими вещицами» укрепила Бодлера в мысли, что красота связана с индивидуальностью, с экзотикой, с переходом, со встречей (как в рисунках Константина Гиса, «художника современной жизни»)¹⁷⁸. Идеализация природы, а значит подражание некоей сущности (как полагает академизм), не является отныне вершиной искусства. Искусство должно быть искусственным, поскольку оно выходит за пределы природы и отрицает ее. Денди, мода, грим, «искусственный рай»¹⁷⁹: как много способов изменить испорченную природу! А женщина — существо слишком натуральное, полная противоположность денди — должна предстать «магической и сверхнатуральной», она должна стать идолом и «взять от каждого искусства то, что поможет ей возвыситься над природой» (р. 492)¹⁸⁰. Таким образом, эстетика Бодлера ищет истину искусства в «спорной» и искусственной лжи:

«Я бы хотел, чтобы меня сводили в диораму, чья грубоватая и потрясающая магия способна внушить мне полезную иллюзию. Мне нравится разглядывать театральные декорации, в которых, мне кажется, артистически выражены и трагически сконцентрированы мои самые заветные мечты. Все эти вещи гораздо ближе к истине именно потому, что они обманчивы: в то время как большинство наших пейзажистов обманывают именно потому, что обманом пренебрегают» («Салон 1859 г.», р. 381).

Это полное преобразование истины искусства (выражение заменяет подражание) невозможно понять, не вспомнив о том, какую роль сыграло развитие некоей «техники», некоего типичного для индустриальной эпохи «искусства», а именно — фотографии. Изобретение в 1838 г. дагерротипа сразу же освободило живопись от необходимости подражать. Теперь она утрачивала функции документирования и чествования, присущие ей со времен Средневековья,

и в этом отношении портрет Делакруа и Сезанна кисти Фантен-Латура, а также «Мастерскую» Курбе можно расценить как завещание. Какое же влияние способна была оказать фотография на живопись? Прежде всего, она позволила столкнуть лицом и лицу то, что по нашему мнению мы видим, с тем, что глаз видит на самом деле. Страстно увлеченный верховой ездой, Жерико придал чистокровным скакунам «Скачек в Эпсоме» такие позы, каких никогда не бывает у бегущих лошадей (*Gombrich. The story of art. Introd.*¹⁸¹). Однако вовсе не безусловно, что моментальный снимок, остановивший движение, правдиво передает восприятие действительности. Можно вместе с Бергсоном полагать, что наш глаз улавливает в галопе ту «характерную схематичную позу», которая словно бы заполняет и высвечивает время галопа, тогда как фотография анализирует, дробит и уничтожает эту единственную длительность («Творческая эволюция». — «*Evolution créatrice*», р. 332)¹⁸². Так что Жерико был прав, написав «корпус, зависший в прыжке над землей» (*Мерло-Понти. Око и дух. — Merleau-Ponty. L'Œil et l'esprit, р. 80*)¹⁸³. Однако в воспроизведении тела фотография убивает академизм, приучая глаз допускать деформацию как один из моментов жеста: так художник Френсис Бэкон черпает вдохновение в фотографиях Майбриджа. Да и в целом фотография не является пассивным регистратором воспринимаемой действительности: она определяет границы видимого поля, она останавливает мгновение монокулярного видения, она определяет цвета и оттенки по достаточно ограниченной гамме серого цвета (*Гомбрих. Искусство и иллюзия. — Gombrich. L'Art et l'illusion, р. 59*).

Но фотография не только подарила современным художникам новые, свободные от предрассудков «импрессионистские» глаза. Она преобразила восприятие старых произведений. Вальтер Беньямин описал последствия этой метаморфозы («Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» — «*L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*»). Он показал, как репродукция произведения разрушает то, что составляет его подлинность, его «ауру», возникающую благодаря его присутствию здесь и сейчас. Произведение перестает быть чем-то причудливым, в бодлеровском смысле, чтобы превратиться в предмет, которым манипулируют, воспроизводят в тысячах экземпляров, в массовый феномен. В «Голосах безмолвия» Мальро полагает, что «вообража-

емый музей» позволяет искусству осознать себя самоё, выявить свои стили, не обращая внимания на различие материала, формата и ситуации, — и это действительно так. С фотографией «пластические искусства получили свою типографию» (р. 14). Но «воображаемый музей» мертв в еще большей степени, чем настоящие музеи. И Бодлер, понявший преимущества фотографии, материальные отпечатки которой дополняют нашу память и сопротивляются времени, тем не менее прозревает в ней прежде всего опасность индустриальной эры. Поэт, сказавший, что «прославление культа образов» было его единственной страстью, пророчески пишет о том, как отупляет быстрый рост образов механических.

МЕЛАНХОЛИЯ

Итак, фотография (не напрямую) определяет главную проблему у Бодлера: место художника в буржуазном обществе, одержимом прогрессом, т. е. «прогрессивным господством материи» (р. 316)¹⁸⁴. Гегель искал красоту в свободе отдельного героя и отмечал, что подобная независимость в современном обществе невозможна. Бодлер вступает за современную красоту и пытается определить «героизм современной жизни»:

«Какой может быть эпическая сторона современной жизни? У нас неизбежно имеется своя красота... Особенный элемент всякой красоты происходит от страстей, а поскольку у нас есть свои особые страсти, есть у нас и своя красота» (198)¹⁸⁵.

Но современный герой, гениальный художник, оказывается по существу частным героем (как Бальзак). Прекрасная независимость греческого героя приобретает под давлением «негодяя-века», века демократического, мрачные цвета художника-анархиста и *искусства для искусства*:

«Художник [artiste] не зависит ни от кого, кроме самого себя. Грядущему веку он завещает лишь свои собственные произведения. Надеется он только на самого себя. Умирает он бездетным. Он был себе и королем, и священником, и Богом» (р. 219).

Однако за эту независимость художник буржуазной эпохи платит болью, которую Бодлер называет *spleen*. Так красное и зеленое у Делакруа, начиная с его «Данте и Вергилия», выражают «неустранимую боль» (р. 111)¹⁸⁶. В то же время цвет (как и тяга к экзотике) это протест против тоски, тоски буржуазной, против невроза черных одежд.

«Заметьте, что фрак и сюртук обладают не только политической красотой, отражающей всеобщее равенство, но также красотой поэтической, отражающей душу общества. Нынешнее общество тянется, словно нескончаемая вереница похоронных служек: служек-политиков, служек-влюбленных, служек-буржуа. Все мы непрерывно шествуем за каким-нибудь катафалком» («Салон 1846 г.», р. 196)¹⁸⁷.

Делакруа является истинным художником XIX в.: именно благодаря этой меланхолии, которую цвет и выражает, и опровергает одновременно, «Алжирские женщины» источают какой-то «неуловимый аромат неблагополучия, в котором мы смутно угадываем печаль и безнадежность» (р. 128)¹⁸⁸. Но как показывают полотна Делакруа, изображающие Микеланджело или Торквато Тассо в классических, почти условных позах «меланхолии», романтический *spleen* имеет, возможно, более глубокие корни, чем только одиночество гения в безразличном обществе. Разве иконография Возрождения не связывала, и весьма часто, Сатурнову меланхолию с творческим воображением? В работе «Произведение искусства и его значения» («L'Œuvre d'art et ses significations», р. 125 sq.)¹⁸⁹. Панофски описывает те новые отношения, которые во времена Возрождения сложились между гением и безумием. Тогда как для святого Фомы один только Бог обладает властью творить по-настоящему, Дюрер приписывает художнику «чудесный» дар «творить в своем сердце» то, чего никогда и ни у кого в душе не бывало. В таком случае гений больше, чем человек: первый из них — Микеланджело, «божественный» в глазах своих современников. Но дар творчества равносителен второму грехопадению. Меланхолия гения, «покончившего собой для общества» (слова Арто о Ван Гоге), замещает *mania*¹⁹⁰ поэтического восторга, известную по платоновскому «Федру». Это цена, которую платит человек, способный творить, а значит, соперничать с Богом, которого нет.

КРИТИКА ВООБРАЖАЕМОГО

Если меланхолия есть не что иное, как фатальное последствие творческого воображения, тогда счастье, согласно Алену, — это награда за освобождение от воображаемого. В «Двадцати лекциях об изящных искусствах» («Vingt leçons sur les beaux-arts», 1931), как и в «Системе изящных искусств» («Système des beaux-arts», 1920), Ален излагает действительно новую эстетику — антиромантическую и картезианскую, которой Валери придаст платоновскую форму диалога в эссе «Евпалинос, или Архитектор» («Eupalinos ou l'architecte») ¹⁹¹. Следовательно, эта новая концепция художественного творчества должна начать с опровержения господствующей иллюзии (см. Alquié, p. 134), будто воображение — это способность, позволяющая нам представлять, как выглядит отсутствующий или возможный предмет. На самом деле воображение обманывает нас относительно своей природы, и произведение не является передачей увиденного образа или некой грезы, ибо образы мечты или грезы ничего, собственно говоря, не показывают. Мы думали, будто видим, однако это не так. Вы сможете посчитать, — спрашивает Ален, — колонны Пантеона, который, как вам кажется, видите в своем воображении? Подобной критикой воображения Ален порывает с демиургической и в определенном смысле религиозной концепцией творчества. Действительно, в «Тимее» платоновский демиург творит мир, глядя на образец. Но из-за сопротивления материи творение богаремесленника оказывается несовершенной копией идеи. В работе, которую Кангилом назвал «опытом восстания против платоновской эстетики», Ален полагает, что произведение рождается от бессилия воображения, не способного хоть как-то удержать образ возможного предмета.

Но даже если воображение есть ничто относительно восприятия, покоится оно на вполне реальном, мощном фундаменте: на самом деле, именно телесные реакции с их тиранией и чувственная сумятица придают впечатлениям смысл и плотность. И образ представляется вовсе не сознанию — его рисует тело. Иллюзорное могущество воображения — это реально испытываемое нами могущество «механизма» ¹⁹².

Воображение является, таким образом, ложным восприятием, при котором дух, увлекаемый волнением, не подчиняется связному рассмотрению, как это происходит при истинном восприятии. Иными словами, бессилие воображения, которое не способно показать нам отсутствующие предметы, вызывает в нас разом и силу духа, активно вторгающегося в восприятие, и силу переживаний, волнующих тело, целиком захватывающих его. Вот почему Ален вполне по-картезиански может сказать, что воображение заключается в способности довериться первому же знаку.

Эта критика воображения, имеющая целью положить конец мифу о внутреннем мире и умозрительных образах, позволяет обосновать необходимость произведения искусства через психологический процесс, точно так же, как в «Богам» («Les dieux») она раскрывает истинное существо религий. В обоих случаях воображаемое заставляет верить в невидимое, в существо на границе мира, которое вот-вот покажется. И эта вера, истинная в той мере, в какой ее поддерживает чувство (страх и т. д.), ищет то, что укрепило бы ее, и находит доказательства в ею же придуманном рассказе.

«Воображая звук голоса в бое часов, на самом деле мы продолжаем слышать только бой часов, и, став чуть внимательнее, мы убеждаемся в этом. Но в данном случае, как, без сомнения, и во всех других, ложное суждение получает поддержку от самого воображаемого голоса, а голос творит новый предмет, который и замещает собою прежний. Мы «выковываем» воображаемую вещь; и, однажды созданная, уже благодаря этому она становится реальной и воспринимаемой, да так, что это не вызывает сомнений» («Система изящных искусств». — «Système des beaux-arts» [далее SBA], p. 223). «Боги не хотят показываться; и именно благодаря этому чуду, которого никогда не происходит, религия разворачивается в храмы, статуи и жертвоприношения» («Боги» — «Les dieux», p. 1208).

Вновь объединенные искусство и религия обязаны своей реальностью, каковой является реальность произведений, телесному смятению, беспорядочности переживаний и могуществу духа, выносящего суждение. «Человеческое тело — гробница богов» (SBA, p. 229), ибо родились они в теле, а слово, оживляющее воображаемый рассказ, дарует последнему его первоначальную реальность.

«Естественным движением человека, который хочет вообразить шалаш, будет сделать его» (SBA, p. 234). Тогда человек действительно открывает для себя силу предмета, силу сопротивляющейся материи, ту плотность и ту неизменность, которые придают реальность галлюцинациям воображения. Художник [artiste] прежде всего является ремесленником, он создает видимый, ощущаемый, воспринимаемый предмет, кладущий конец вымыслу. Благодаря удивительному превращению беспорядок чувства рождает во мне крик, становящийся понемногу переливчатым пением, или жест, становящийся танцем. Возникающий предмет отвлекает человека от его переживаний, успокаивает страсти и играет катарсическую роль.

Художник, будучи прежде всего ремесленником, изучает материю, которую ему предстоит видоизменить. Он с осторожностью использует природные эффекты, формы, стволы, узлы, пятна. Леонардо да Винчи, созерцающий потрескавшуюся стену, — такова суть истинной медитации художника, и он не похож на демиурга, располагающего Идеей и ее строптивым вместилищем, ибо материя предвосхищает произведение. Платоновского демиурга можно было бы, скорее, считать образом промышленности, ибо «каждый раз, когда Идея предшествует исполнению и регулирует его, мы имеем дело с промышленностью». Что касается художника, то к нему, напротив, Идея приходит во время работы. Парадокс существования: человек больше, чем природа, он свободен, поскольку творит и может подарить тело призракам, вызванным его духом. Но мысль человеческая не властвует над этими непредвиденными существами. Отсюда: «Ни один замысел не является произведением» и «Делайте, а уж затем судите».

Таким образом, произведение искусства обладает не только нравственным значением, поскольку творчество обуздывает страсти, но также и критическим смыслом, поскольку призывает мысль к смирению перед сопротивлением, свойственным существованию. Поэтому только действительное может быть прекрасным и только оно одно может вести к счастью. «Счастлив тот, кто вырезает узор на твердом камне».

Однако работа с твердым камнем предполагает, что мы уже на верном пути. Нужно обуздать страсти, особенно такие опасные, как страсти толпы. Внешняя необходимость вещей и силы тяготения, ставящая архитектуру в ранг искусства-мэтра, может быть

изучена и подчинена только тогда, когда укрощены страсти. Первые человеческие состояния, наблюдаемые в детстве, это желания, выключивание, вспыльчивость и паника. Первым искусством (если и не исторически, то в полном соответствии с человеческой природой) будет, таким образом, церемония, упорядочивающая толпу ради обуздания страстей, совсем как музыка у Платона.

Толкование искусства как способа «усмирить» зверя позволяет построить классификацию искусств, имеющую то преимущество перед гегелевской «диахронией», что каждый этап отождествляется с определенным этажом в архитектурной конструкции, соответствующей неизменной человеческой природе. Первыми идут искусства, которые обуздывают толпу и преобразуют только тело (церемония, танец, акробатика, фехтование, верховая езда...), — искусства жеста, подражания, учтивости. Затем выступают искусства зрелищ и заклинаний (поэзия, красноречие, музыка, театр), которые уже порождают произведения; однако только пластические искусства (архитектура, скульптура, живопись, рисунок) действительно изменяют внешний предмет и способны сообщить своим творениям иную, чем прежняя — ограниченная — длительность осуществления. Наконец искусство прозы, которое прежде всего является искусством письма, а значит, «стиля», того, по словам Алена (SBA, р. 469), «заостренного инструмента, который когда-то давно ваял письменность», — это искусство, будучи архитектурой мысли, является самым нематериальным и в то же время самым значительным.

Хорошо видно, каким образом классификация искусств согласно «системе», т. е. последовательности разделенных и противопоставленных анализом терминов, напрямую вытекает из критики воображения. Но такая классификация запечатлевает то, что на самом деле является воспитательным процессом. Например, танец, прежде чем стать зрелищем, является просто подражанием друг другу: тем самым устанавливается общество, общение, то, что Алел называет «абсолютным языком», иначе говоря, обмен чистыми знаками, у которого нет другого смысла, кроме него самого и который ни с чем не соотносится. Этот обмен знаками, составляющий секрет учтивости, превращает искусство в целом в школу общества и в конечном счете является условием самосознания. Таким образом, в тот момент, когда тело видит себя как внешнюю вещь в зеркале того, кто ему подражает, происходит осознание смысла любого искусства: «Опыт

совместной упорядоченной жизни, которой в противном случае угрожает совместное волнение». Несмотря на свою очень картезианскую интерпретацию тела как «механизма», Ален, пожалуй, весьма близок к Мерло-Понти, когда выводит из телесных переживаний осознание себя, открытие *другого* и произведения культуры. Не является ли, по его мнению, художник «образцом человека, думающего по-своему?» («Двадцать лекций» — «Vingt leçons», p. 614).

Тем не менее был ли у Алена решен вопрос о воображении? Если образ отличается от длящегося ощущения как воплощающейся Идеи, можно, без сомнения, представить другое воображение, уже не воспроизводящее или творческое, но изобретающее и исследующее, — мысль, на которую наводят, не называя этого, некоторые размышления Алена. В самом деле, современные теории воображения подчеркивают одновременно «ирреализующий» [irrealisant] и материальный его характер, а также роль, которую играют в нем свобода и случай. Так, для Сартра («Воображаемое» — «L'Imaginaire») эстетическое наслаждение является «незаинтересованным», поскольку воображение — это «ничтожащая» [néantisante] позиция сознания, которое направлено на нереальный, отсутствующий предмет через материальный *analogon*¹⁹³: не реализующаяся Идея, но ирреализующийся материальный носитель. Точно так же и Башляр видит в воображении «функцию ирреального» («Грезы о воздухе» — «L'Air et les songes», p. 14)¹⁹⁴ и способность деформировать, в то время как Ф. Алкие в своей прекрасной книге «Философия сюрреализма» («La Philosophie du surréalisme») подчеркивает, что «воля к открытию и разгадыванию шифра» оживляет сюрреалистическое воображение в его поисках «объективного случая» и порой механистических, но всегда обдуманых методов для «усиления вдохновения» (Макс Эрнст). Вовсе не обладая внутренней способностью к выразительности, воображение сливается с работой и игрой с материалом. Таким образом, оно присутствует там, где есть пристрастие художника к какому-нибудь определенному элементу: к земле у Курбе, к воде у Коро, к огню у Ван Гога. Оно присутствует и в процессе открытия аналогий (Леонардо да Винчи; см. *Nuygue*, p. 85, 115). Без него не обошлись и технические нововведения (масляная живопись фламандцев, да и перспектива тоже). Вероятно, Ален был слишком привержен картезианскому дуализму, чтобы до конца понять такое воображение живого тела.

Глава 5

Художник

ОТКРЫТИЕ ДИОНИСА

«Рождение трагедии» («La Naissance de la tragédie», 1872), посвященное Рихарду Вагнеру, прозвучало клятвой верности автору «Тристана и Изольды». В самом деле, Ницше изобразил вагнеровскую «драму» как возродившуюся греческую трагедию. Выходило, что музыка Вагнера, изначально толкуемая как «дионисическое» пробуждение, проливает новый свет на происхождение греческой трагедии, т. е. на дух дионисийства, являющийся духом самой музыки. А несколько лет спустя в «Ессе Номо» Ницше назовет главным в той, первой, книге открытие дионисийства греков и новое понимание трагедии как преодоленного пессимизма — понимание, позволяющее опровергнуть Вагнера.

Прежде всего Ницше вводит в эстетику два принципа, которым он дает имена двух греческих богов. *Аполлон* и *Дионис* воплощают два «художественных импульса»¹⁹⁵ природы». Каждый из этих импульсов проявляет себя в человеческой жизни через физиологические состояния. Ницше, говорящий здесь на языке Шопенгауэра, обнаруживает в безмятежных видениях спящего человека, который перестал бороться и желать, непоколебимое доверие к *principium individuationis*¹⁹⁶: Аполлон, следовательно, есть бог индивидуальности, меры, сознания. «Познай самого себя» и «Сторонись

чрезмерного» — не являются ли эти сентенции двумя сторонами одной и той же дельфической мудрости? Дионисическое опьянение, напротив, разрывает «покрывало Майи» индивидуальности и иллюзию сознания, чтобы диким празднеством отметить примирение человека и природы:

«Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого» («Рождение трагедии» — «La Naissance de la tragédie» [далее NdT], p. 45)¹⁹⁷.

«Эстетика», которую Ницше обосновывает открытым им дионисийством, имеет, таким образом, большое метафизическое значение. Искусство больше не является деятельностью одного только духа (в гегелевском смысле), воплощающего себя в произведениях. Художником оказывается природа, в той мере, в какой она сама — творчество, рождение и смерть. В этом смысле искусство обнаруживается в каждой вещи как сущность любого «сущего». Следовательно, художественное произведение уже не является подражанием сотворенной природе, но оно также не может считаться выражением субъективности и индивидуального переживания (Бодлер). Художник, разумеется, подражает природе, но в новом смысле: ведь он воплощает художественные импульсы природы.

Эти два природных импульса ярче всего проявились в греческой истории. Шиллер противопоставлял современное «сентиментальное» и «элегическое» искусство идиллической «наивности» греческого искусства. То есть, искусство греков определялось счастливой «наивностью» людей, все еще единых с природой. Однако открытие дионисического импульса позволило исправить такое толкование. Благородная простота и величественное спокойствие героев и богов сами оказались всего лишь наивной выдумкой, ибо на деле безмятежность олимпийских богов — бессмертных, живущих совсем как смертные, — нужна была для того, чтобы прикрыть и преодолеть ужасающее зрелище существа природы. «Чтобы иметь возможность жить, греки должны были, по глубочайшей необходимости, создать этих богов»¹⁹⁸. Миражи и приятные иллюзии эпической поэзии Гомера позволили грекам победить бездонный ужас их представлений о мире и сгладить их обостренное восприятие стра-

дания. Гомер, конечно, художник «наивный», но только в том смысле, в каком наивен Рафаэль, одержимый экстатическим видением и пишущий «Преображение». Дионисический импульс является первым, а потому он вызывает побежденных богами Олимпа Титанов, но только аполлонический импульс придает смысл дионисической боли и оправдывает ее тем умиротворяющим зрелищем, тем освобождающим воображением, которое возникает из него.

Какова же природа этого греческого опыта дионисийства? В самой глубине аполлонической цивилизации постоянной угрозой таится чрезмерность (*hubris*), «титанический» хаос изначальной природы. Природа в существе своем — это противоречие и боль, ибо она обладает силой творить и преобразовать. Дионисическому человеку, захваченному пением и плясками празднеств в честь Диониса и утратившему свою индивидуальность в экстазе, открывается изначальное Первоединое, вечная «воля» по ту сторону рождения и смерти индивидуальных феноменов. Таким образом, музыка является искусством дионисическим по преимуществу, выражающим волю в ее единстве, в то время как эпос и скульптура (а значит, весь Олимп) можно считать аполлоническими. Так Ницше подхватывает важное открытие Шопенгауэра: музыка не входит в состав изящных искусств и не стремится доставить удовольствие созерцанием прекрасных форм. Говоря платоновским языком, а Ницше время от времени пользуется им, изящные искусства воспроизводят индивидуальные феномены, сообщая им своего рода вечность в мгновении, а музыка — это само зеркало Идеи, вечной воли.

В любом случае дионисический опыт уводит Ницше далеко за пределы кантовской концепции эстетического суждения, а также его индивидуализма. В самом деле, индивид — враг искусства. Индивид, если он художник, избавляется от своего индивидуального я. Дионисический художник (музыкант) делает себя зеркалом воли, а художник аполлонический превращается в медиума, и благодаря его посредничеству воля высвобождается в видимость. Отсюда основная формула: «Только как эстетический феномен бытие и мир оправданы в вечности» (р. 61)¹⁹⁹.

Но греки не остановились на одном сравнении Аполлона и Диониса и сумели примирить созерцание образов и первоначальный опыт страдания в своем главном творении — *аттической трагедии*.

Чтобы понять тайну этого примирения, необходимо вернуться к истокам греческой трагедии, к хору сатиров и дифирамбам служителей Диониса. Этот хор и представляет собой первое «отображение» и первую утешающую «галлюцинацию». Человек, охваченный дионисическим экстазом, рискует (по-буддийски) поддаться отвращению к жизни. «Аскетическая склонность к отрицанию воли это результат дионисических состояний» (р. 69)²⁰⁰. Подобно Гамлету, дионисический человек проник своим взором в ужасающие глубины бытия. И он отказывается действовать, ибо зрелище, открывшееся ему, убило иллюзию, необходимую для действия. Но искусство, «как спасающая волшебница, сведущая в целебных чарах»²⁰¹, обращает эти вызывающие отвращение мысли об ужасе и нелепости существования в образы, способные сделать жизнь возможной. Образы ужасного будут *возвышенными*, а образы нелепого — *комическими*. В этом смысле «сатирический хор дифирамба есть спасительное деяние греческого искусства». Так, толпа, охваченная дионисическими переживаниями, поворачивается спиной к цивилизации — к этому обману, претендующему быть единственной действительностью, — и тут перед ней оказывается зеркало сатирического хора, в котором она видит собственное преобразование. Сатиры, с их легендарной сексуальной энергией, это существа вымышленные, но они уводят гражданина Афин за пределы города и индивидуальности в лоно природы.

Тогда в сатирическом хоре возникает уже другая, коллективная «галлюцинация» — аполлонический, эпический мир, мир образов, в котором дионисическое переживание «разряжается» и распускается подобно целому букету. Собственно трагедию, «драму», разыгрывающуюся на сцене, действие, именуемое у Аристотеля *mythos*²⁰², можно считать аполлонической материализацией дионисического состояния. В самом деле, что мы видим на сцене? Трагического героя, а он есть не что иное, как маска самого Диониса, бога умирающего и воскресающего, бога метаморфоз. Эзотерическое (не аполлоническое) учение о трагедии выглядит так: признание единства жизни как воли, ликование, рождаемое зрелищем уничтожения индивида, искусство как радостное предчувствие вновь обретаемого единства. «Что должен был выстрадать этот народ, чтобы стать таким прекрасным!» (р. 156)²⁰³.

Но примирение Аполлона и Диониса длилось недолго. На смену Эсхилу и Софоклу пришел Еврипид, а вместе с ним агония трагедии. Хор покинул оркестру, смешался с актерами и исчез. Наступило время «просвещенной» массы и власти публики, софизмов на сцене и умствований на скамье для зрителей. Пробил час Еврипида, но прежде всего — Сократа, теоретического человека, судьи и учителя Еврипида. Сократизм последнего погубил трагедию, ибо он, несмотря на запоздалые почести, возданные дионисическому в «Вакханках», задумал отделить трагедию от ее истока, от музыки, от сумрака дионисизма. Вместе с дионисизмом исчезает и аполлоническое в мифе и диалоге. Безмятежное созерцание эпического рапсода вырождается в холодные и парадоксальные мысли, а экстаз опускается до уровня театральщины, патетики (например, Медея, убивающая своих детей). В этом плане классическая опера — наследница Еврипида — обязана своим успехом победе «теоретического человека», который не ощущает глубины музыки, а хочет сначала понять слова. Для профана музыкальная экзальтация превращается в риторику страсти, а *recitativo secco*²⁰⁴, в соответствии с идиллическими тенденциями оперы, вполне может сойти за естественный язык изначально доброго первобытного человечества.

Так «оптимистическая диалектика гонит бичом своих силлогизмов музыку из трагедии, т. е. разрушает существо трагедии, которое может быть толкуемо исключительно как манифестация и явление в образах дионисических состояний, как видимая символизация музыки, как мир грез дионисического опьянения» (NdT, p. 103)²⁰⁵.

Аполлоническому и дионисическому художнику противостоит, таким образом, теоретический человек с его сократовским оптимизмом, свято верящий в нововведение с богатым будущим, а именно, что мысль, следуя за путеводной нитью причинности и разума, может прийти, как говорит Гёте, до «Матерей Бытия». Вместе с Сократом возникает *научный инстинкт*, губительный для художественных импульсов природы и торжествующий в лице умирающего Сократа, который благодаря знанию освободился от страха смерти. Но как только человек обнаруживает границы познания (в частности, благодаря кантовскому различению вещи в себе и явления),

возникает и новая форма трагического познания, которая, дабы не стать невыносимой, требует поддержки искусства. Кстати, не об этом ли заставляет задуматься иной образ Сократа, «Сократа-музыканта», в порыве своего рода раскаяния слагающего в тюрьме гимн в честь Аполлона (Федон 61b)?

Но не возникает ли чувство двойственности от такой — очень уж шопенгауэровской — интерпретации рождения трагедии? В самом деле, искусство на этих страницах предстает как лекарство от ужасающего зрелища истины: разве наивысшее назначение искусства состоит не в том, чтобы

«спасать наши взоры от открывающихся им ужасов ночи и врачевать душу, охваченную судорогами волевых возбуждений, бальзамом иллюзии» (р. 129)?²⁰⁶

Не означает ли это, что «потребность в искусстве» происходит от слабости, от неспособности смотреть жизни прямо в лицо? Однако ведь Ницше вовсе не придерживается такой концепции, наоборот: именно трагическое, по его мнению, раскрывает, что жизнь это избыток силы, это природа-художник и могущество метаморфозы. Разве не сравнивает Гераклит созидающую силу мира с ребенком, который, играя, сначала насыпает кучи песка, а потом рассыпает их? «Искусство как лекарство»: на самом деле не в этом для Ницше суть «Рождения трагедии», о чем и свидетельствует замечание из «Сумерек идолов» («Чем я обязан древним»):

«Психология оргиазма, как бьющего через край чувства жизни и силы, в котором даже страдание действует как возбуждающее средство, дала мне ключ к понятию трагического чувства»²⁰⁷.

КАЗУС ВАГНЕР

Во всяком случае, упомянутая двойственность, возможно, объясняет недоразумение, связанное с Вагнером.

Открытие дионисийского истока аттической трагедии должно было, по Ницше, показать, почему вагнеровская драма не является просто опе-

рой, но представляет собой первую атаку на оптимистическую цивилизацию и провозвестие дионисического и трагического пробуждения в Германии. Взяв в качестве примера III акт «Тристана и Изольды» («Растаять — Исчезнуть — Все забыть... — О востог!»), Ницше утверждает, что Вагнер разом возродил и «дионисическую мудрость» пессимизма, и возвышенный аполлоновский миф. Страсть героя на сцене, иначе говоря, миф, вызывает у нас сочувствие к индивиду, а на деле защищает нас от слишком напряженной страсти музыки. Эта благотворная иллюзия ограждает нас от дионисического переживания, которое разрешается целым сонмом проявлений, а герой, подобно искупительной жертве, взваливает на свои плечи всю тяжесть дионисического мира, открывающуюся каждому из нас в музыке. Такова суть странного удовольствия, которое можно получить при виде прекрасных героических проявлений и их уничтожения. Вагнеровская драма становится, таким образом, первой победой музыки и трагического мифа (прекрасного и одновременно возвышенного) над современным оптимизмом, разрушающим любую мифологию.

Однако надежда, которую Ницше связывал с Вагнером, просуществовала недолго, не пережив байрейтского признания и «Страстной Пятницы» «Парсифаля» (1882). Уже в IV Размышлении²⁰⁸ («Рихард Вагнер в Байрейте», 1876) — при всей щедрости похвал — прочитываются основные моменты критики Ницше в адрес Вагнера: он обладает недюжинным актерским дарованием (р. 231)²⁰⁹ и «пылкой любовью к крайним, почти болезненным чувствам» (р. 179)²¹⁰. Надо, следовательно, отдалиться от гения и где-то в другом месте искать истинно трагическое, не смешивая Тристана или Амфота с Дионисом. «Человеческое, слишком человеческое» выполнило упомянутую (отрицательную) задачу. Это горькое творение в основе своей имеет почти гегелевское противопоставление искусства и науки и вновь возвращается к теме смерти искусства. Ницше подводит своеобразный мрачный итог того, что «остается от искусства»: это почти ребяческая и по большей части неосознанная деятельность. Возможно, вспоминая Платона, Ницше критикует чрезмерно пристальное внимание к гению, идет ли речь о природном даровании (как у Канта) или сверхприродном вдохновении. В обоих случаях царящая иллюзия спонтанности гения заслоняет факт становления художника, т. е. работы последнего над собой. А значит, восхищение

гением в воспитательном отношении вредно, ибо скрывает жестокую необходимость усилий и дисциплины. В этом смысле искусство художника (умение обуздывать бьющие в нем через край силы) важнее, чем художественные произведения, сосредоточивающие в себе избыток силы. Ницше ставит художника в привилегированное положение по сравнению с его произведением, и это позволяет ему написать психологическую родословную современного художника, но, как подсказывает Хайдеггер, вероятно, тем самым он связывает себя (еще неявно) с эстетикой субъективности.

Почему Вагнер есть [интереснейший] казус?

«Именно потому, что ничто не является более современным, чем это общее недомогание, эта поздность и чрезмерная раздражимость нервной машины, Вагнер — современный художник *par excellence*, Калиостро современности. К его искусству самым соблазнительным образом примешано то, что теперь всем нужнее всего, — три великих возбудителя истощенных: зверское, искусственное и невинное (идиотское)» («Сумерки», § 5)²¹¹.

Таким образом, не став благодаря своей музыке зачинателем немецкого возрождения, Вагнер в то же время является художником европейского декаданса, а вследствие этого он близок к «французскому литературному пессимизму»: Флоберу, Золя, Гонкурам, Бодлеру. Первостепенное по значению письмо к Петеру Гасту (26 февраля 1888 г.) ставит в разряд очевидностей родство Вагнера и Бодлера, автора «*Mon cœur mis à nu*»²¹², распутника, мистика, сатаниста, «но прежде всего вагнерианца»: «типического декадента» («Ессе Номо»)²¹³. Однако, что такое декаданс? — Атрофия инстинкта.

Нервы современного человека утомлены, сам он пресыщен. Вероятно, у Стендаля Ницше заимствует идею, что после Наполеона, гения воли, Европа страдает анемией. Убегая от серой действительности и собственной боли, современный человек пытается излечить свой *spleen* буйством воображения или грубостью натуралистического репортажа. Он пытается разбудить уснувшие чувства пряностью экзотики и красочностью истории, искусственным раем и запретными наслаждениями, патологией и занимательным зрелищем страданий.

Художник современного декаданса не может, следовательно, воссоздать дионисическое единодушие. Ныне он обращается не к публике — она теперь тоже художник, — но к тем, кто переутомлен и рассеян. А значит, он обрекает себя на поиск эффектов. «Но для того, чтобы добиться эффекта, нужно тиранить» («Посмертные фрагменты», 10/25): тирания формулы (лейтмотив у Вагнера, наследственность у Золя), массы (оркестровой или социальной), грубости (цвета, темы, страсти). А вызвать ему удастся всего лишь карикатуру опьянения, сомнамбулический экстаз: *come si dorme con questa musica!*²¹⁴ — говорит вагнерианка по поводу «бесконечной мелодии». Современный художник и впрямь похож на гипнотизера, перед которым не могут устоять женщины, на своего рода Калиостро. Дионисическое исступление выродилось в истерию, а священное заражение опустилось в Байрейте до уровня массового искусства: «театр это восстание масс», «именно там самое что ни на есть личное сознание подпадает под уравнивающее очарование самого что ни на есть большого количества». Вот причина, по которой эстетика ныне (говорит Ницше) женоподобна. Будучи неспособной творить формы, т. е. «давать», публика рассчитывает получить свое в «эстетическом опыте», она рассчитывает «зачать». Такое почти непорочное зачатие — волнение, испытываемое зрителем, — становится критерием ценности произведения, а значит и художника. Как здесь не вспомнить «нервные потрясения» мадам Вердюрен и «уготованные страдания, назначенные ей в удел Прекрасным» (Proust, II, p. 906)²¹⁵?

Вынужденный тиранить свою публику, современный художник, если он хоть сколько-нибудь значителен, играет две роли. Для узкого круга он — виртуоз, для публики — шарлатан (пример — Гюго). Он делается похожим на племянника Рамо²¹⁶, фигляра, который прежде всего добивается своей манеры и выражения: «фанатики выражения, виртуозы до кончика ногтей», — таково суждение Ницше о Берлиозе и Делакруа. А не является ли и в самом деле культ выражения признаком слабости, ибо способность сыграть все роли избавляет от необходимости быть личностью?

Итак, Вагнер символизирует воцарение в музыке комедианта. Воцарение еще более нестерпимое из-за вагнеровского двоедушия. Ибо Вагнер льстит нигилистическим инстинктам и христианству и старается удовлетворить религиозную потребность в искуплении,

тогда как сам он знал другую «мораль», мораль жизнеутверждающую, преобразующую и украшающую мир. Это доказывает Зигфрид: разве само его рождение не является объявлением войны морали, поскольку в мир он приходит благодаря адюльтеру и инцесту²¹⁷? Однако в дальнейшем Вагнер выбрал прославление «рабской морали», той самой, которая все обедняет и обезображивает, которая отрицает мир и провозглашает, что «я» ненавистно. Он переводит «Кольцо» на язык Шопенгауэра, становится апостолом целомудрия и выводит на сцену невинного безумца. Но такое двоедушие разлагает, ибо парадокс комедианта в данном случае неуместен: обманывая, превращаешься в тот персонаж, роль которого разыгрывал. Мимика в конце концов становится виртуозной: Вагнер — невротик, говорит Ницше, он сделал музыку больной. «Современный художник, по своей физиологии, весьма близок к типу истерика» («Воля к власти» — «Volonté de Puissance» [далее VdP], 813, «Посмертные фрагменты» 16/89)²¹⁸.

ТРАГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО И «DER GROSSE STIL»²¹⁹

«Случай Вагнера» и двойственность, которую мы отмечали в том, что касается пессимизма «Рождения трагедии», прямо указывают на вопрос, стоящий в центре размышлений Ницше об искусстве: что такое пессимизм в искусстве? Как исправить ошибку Шопенгауэра, который ставит целый ряд творений (Рафаэль, трагедия) на службу пессимизму и безропотности? Как исправить изначальную ошибку Аристотеля, который искал в «очищении» от некоторых страстей (страха, жалости) главную функцию (больше врачевательную, чем нравственную) трагедии? Если Аристотель прав, искусство все еще находится на службе у пессимизма и оно вредно для здоровья, ибо *катарсис* — это обман: от этих страстей избавиться невозможно. Следовательно, трагедия, которая внушает чувства страха и жалости, расстраивает, ослабляет, приводит в уныние. Но разве в этом секрет искусства и трагедии? Конечно, нет, говорит Ницше. Напротив, переживание трагического усиливает тонус, и это можно измерить, добавляет он, с помощью динамометра!

Чтобы объяснить такой парадокс и разобраться в двойственно-сти пессимизма, Ницше заменяет традиционную классификацию изящных искусств *типологией* художников. Краеугольным камнем художественной оценки служат два критерия («Веселая наука», § 370). С одной стороны, что лежит в основе творчества: голод, желание или избыток и прилив жизненных сил? Слабость или энергия? С другой стороны, что принуждает эту силу или слабость к самовыражению? К чему стремится художник: к неподвижности, постоянству, вечности, бытию или же к разрушению, переменам, становлению, метаморфозе?

Потребность в разрушении и новаторстве может быть выражением переливающейся через край силы, святотатственной и в то же время беременной будущим: таков *дионисический* художник. Но [художественная] потребность может также возникнуть из слабости, ненависти к любого рода превосходству и презрения к себе. Таков художник *озлобления*. И точно так же из потребности в постоянстве и вечности может родиться благодарность и любовь к миру: таково искусство апофеоза, *дифирамбическое* искусство Гомера, Рубенса, Рафаэля, Гёте. Наконец, потребность в вечности может проистекать из тиранической воли страдальца, который стремится сделать страдание вечным законом. Он мстит всему и вся, навязывая миру картины своих мук: таков «современный», *романтический пессимизм* философии Шопенгауэра, музыки Вагнера, поэзии Бодлера.

Такая «типология» художников, а по сути типология отношения к миру, вносит ясность в двойственность вагнерианства.

Отныне Ницше может развивать эстетику, которая оказывается «приложением физиологии», иными словами — психологией воли к власти. А в какой степени эта эстетика идет дальше кантовского анализа суждения о прекрасном еще предстоит определить. Для Ницше суждение о прекрасном имеет своим началом чувство мощи²²⁰, полноты и накопленной силы. Вынести суждение, что то-то и то-то прекрасно, равносильно тому, чтобы принять мир, сказать «да» опасности (возвышенное), какому-либо препятствию. В этом смысле прекрасна трудная задача, которую нам удалось решить и которая звала нас к самопреодолению. «Искусство есть великое жизневозбуждающее средство» — идея, которую Кант, вероятно, предощущал, когда говорил о гармоничной игре способностей в человеке.

В любом случае эстетическое суждение в значительной степени основывается на наслаждении, наслаждении от могущества, которое позволяет принимать страдания, ужасные или озадачивающие вещи, принимать зло. Даже безобразное, если оно выражает бессилие, может польстить воле к власти, которая начнет воспроизводить его. Искусство оказывается, таким образом, великим преобразователем (*Verklärer*) существования, которое вместо того, чтобы оправдывать аскетическое отрицание мира, принимает и украшает его. Именно в этом смысле трагическое искусство представляет собою лекарство от нигилизма и метафизического шельмования кажимости. Но если красота связана с усилением власти, она обладает настоящей, биологической целесообразностью. Другими словами, красота, не являясь действительным свойством вещей или абсолютом, оказывается полезной иллюзией и полезным обманом. У Канта эстетическое суждение покоилось на незаинтересованном благорасположении. Ницше, напротив, подчеркивает сексуальное происхождение искусства. «Невозможно представить Рафаэля без определенного перевозбуждения сексуальной системы»²²¹. Так он отвечает Шопенгауэру, видевшему в эстетическом созерцании подавление воли, краткий миг свободы, а еще (авансом) — на теорию сублимации, которая видит в творчестве вытеснение, а значит, истощение сексуальной жизни (*Фрейд*. Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве. — *Un souvenir d'enfance* [...], p. 142). Художественное творчество и созерцание имеют, следовательно, одно физиологическое условие: опьянение²²², то самое *mehr von Kraft*²²³, ту возросшую силу, которая обнаруживается уже в брачных обрядах животных и позволяет самцам придавать себе значительность благодаря изобретению новых форм, новых цветов, т. е. ту расточительность, которая является признаком богатства. Физиологическое состояние упоения обнаруживает в нас, в нашем теле, идеализирующую, «поэтическую» способность, которая ищет во всем подтверждения своего чувства полноты. Наконец, упоение позволяет трансформировать кантовскую проблему всеобщности в право на эстетическое суждение. Действительно, эстетическое состояние — это чувство возросшего могущества, *общее* и для творца, и для того, кто понимает произведение. «Художник обращается не только к художникам», — говорит Ницше, стремящийся преодолеть плоскую оппозицию художника-творца и пассивной, несведущей публики. Опьянение, творческое состояние охватывает и того, кто дает, и того, кто получает, и искусство, соотносимое с волей к власти, в конечном счете определяется силой внушения и восприимчивостью к знакам,

жестам, мимике, избыточностью средств выражения и сообщения между живыми существами. Как и Ален, но по другой причине, Ницше склонен, по-видимому, считать танец самым первым из искусств: разве танец не является искусством тела по преимуществу, искусством выражения и сообщения с помощью жестов, мимики и преобразования? Но в то же время видно, до какой степени искусство Вагнера является едва ли не карикатурным двойником дионисического искусства. И не упоминает ли Ницше уже в работе «Рихард Вагнер в Байрейте» (р. 261), задолго до фрагментов 1888 г., о «демонической общительности» Вагнера, которая позволяет ему вновь приобщиться к «цельной художественной способности природы» по ту сторону разделения искусств? В чем различие между эстетическим состоянием и внушаемостью, истеричностью вагнерианок? Какой пробный камень позволит отличить знаки дионисической переполненности («Сумерки», р. 146) от симптомов истерической скудности?

Упоение как эстетическое состояние находит выход в определенной форме, тогда как для вагнерианских головокружений характерно отсутствие форм. Эту волю к приданию формы и закона своей собственной жизни, это усилие стать господином хаоса — нашего действительного состояния, — являющиеся признаками большого художника, Ницше называет «*der große Stil*». Если танец — первое из искусств, то истинным искусством следует считать классическое искусство архитектуры: разве в качестве примера «*große Stil*» Ницше не приводит именно Палаццо Питти Брунеллески? На самом деле речь идет о психологической архитектуре, об искусстве строить собственную жизнь.

Но тогда противопоставление классического «*große Stil*» (холодность, простота, жесткость, сосредоточенность и в какой-то степени даже злость) и «романтизма» подводит Ницше к опасному вопросу, ставящему под сомнение отправную точку его размышлений об искусстве: «Не состоит ли понятие *große Stil* в противоречии с самой душой музыки?» (VdP, 842, 14/61)²²⁴. Современная музыка не сумеет дотянуться до «*große Stil*», поскольку она является реакцией на Возрождение, это раз; далее — поскольку она сестра Барокко и Контрреформации и поскольку она посвятила себя риторике страстей и отношений в рамках того «драматического» стиля, который, по сути, представляет собой отказ от какого бы то ни было стиля.

До какого же предела доходит у Ницше критика эстетики? Ницше действительно неутомимо ведет тяжбу с романтическим искусством (Бодлер, Вагнер), другими словами, с идеей, будто художественное произведение выражает личное состояние боли, ностальгии, меланхолии. И еще Ницше действительно не занят поисками трансцендентального субъекта, которого Кант обнаруживал в эстетическом суждении. Красота, по Ницше, отсылает к «психологии» художника, к возросшему чувству власти. Она находится на службе жизни, понятой как воля к власти, к сексуальности и к выразительности тела. Именно поэтому эстетика представляет собой, по сути, всего лишь «прикладную физиологию», а возражения против Вагнера «суть физиологические возражения» («Веселая наука», § 368)²²⁵. И в довершение, «эстетическое состояние» должно действительно положить конец современному отделению художника — пленника своей гениальной субъективности — от публики. Но получается ли у Ницше, как только он отсылает от художественного произведения к художнику, — а последний обладает «эстетическим состоянием», т. е. «психологическим» и «физиологическим», исходя из воли к власти, — действительно преодолеть ту самую метафизику субъективности, которая является основанием классической эстетики? Если творение и эстетическое созерцание не соотносены больше с отдельным сознающим субъектом, то проникновение искусства в жизнь осуществляется посредством расширения идеи «перспективы»: «перспектива — это фундаментальное условие жизни». «Вещи», «субстанции», «качества» являются всего лишь характерными заблуждениями, благодаря которым могут жить организмы. Постоянство есть не что иное, как окаменелая (от *Verfestigung*) перспектива, а истина — застывшая видимость. Итак, Ницше пытается преодолеть истину во имя искусства, признающего безгрешность становления и представляющего собой волю к видимости (*Wille zum Schein*). Однако следует ли, вслед за Хайдеггером (Nietzsche, II, p. 186), признать, что Ницше не выходит за пределы картезианской метафизики, соотносящей любую истину с самодостоверностью человеческого субъекта? Пусть на место души и сознания Ницше ставит живое тело — это ничего не меняет в его скрытой «картезианской» ориентации: понять искусство и его взаимоотношения с истиной

с точки зрения художника, а художника — с точки зрения воли к власти. Во всяком случае вместе с Хайдеггером мы увидим, куда могут завести размышления об искусстве, отталкивающиеся от художественного произведения, а не от художника. И все же попытка Ницше создать «прикладную физиологию», которая, правда обходит молчанием материальную и телесную работу в творчестве, а также физическое присутствие произведения, вполне вероятно, прольет свет на вопросы, которые впоследствии будут поставлены Мерло-Понти: что такое постоянство вещей, какую роль в искусстве играют перспектива и живое тело?

Глава 6

Искусство и истина

В докладе, озаглавленном «Исток художественного творения» («L'origine de l'œuvre d'art» — «Holzwege»²²⁶, p. 7), Хайдеггер со всей ясностью формулирует проблему искусства. Исключительная ценность его размышлений заключена не столько в богатстве конкретного анализа (так, знаменитая ссылка на Ван Гога весьма спорна), сколько в деле «деконструкции» допущений, свойственных традиционной концепции художественного творчества, в частности многовековой диалектики искусства и природы. Хайдеггер возвращается к тому самому настроению, с которого начинаются гегелевские «Лекции по эстетике». Подобно Гегелю, Хайдеггер обладает обостренным сознанием исторического (даже «историального») характера искусства и одновременно необходимости своих собственных размышлений о нем. В послесловии он цитирует знаменитую гегелевскую сентенцию: «Искусство [...] остается для нас чем-то пройденным» (Введ. — Int., p. 43; ср. выше, с. 245–246). Но слова эти — своего рода акт о смерти искусства как исторически конкретного и отжившего выражения абсолюта — своими корнями уходят глубоко в историю. За ними стоит вся западная мысль, начиная с греков. Гегель, объясняет Хайдеггер, понимает сущность искусства, исходя из западной метафизики, которую сам Хайдеггер как раз пытается преодолеть, отсылая к ее забытому истоку. Метафизическая концепция искусства тра-

диционно называется *эстетикой*. Эстетика рассматривает художественное произведение как предмет (обращенный к нам), а точнее, как предмет чувственного восприятия (*aisthēsis*) (ср. *Heidegger. Nietzsche I*, p. 91, sq.). Это чувственное восприятие определяется как пережитое [*vécu*], как некий психологический опыт (*Erlebnis*) (*Kahnweiler*, p. 65 sq.). Но не одно только созерцание художественных произведений превращается в *Erlebnis*, которое так метко высмеял Пруст, описав невралгии мадам Вердюрен; само художественное творчество начинает измеряться пережитым опытом, «жизнью», выражением которой оно является. Таким образом, художественное произведение соотносят исключительно с психологическим состоянием человека: его ощущениями, вкусом, чувственностью. Выходит, Гегель прав: победа эстетики, т. е., по сути, власть чувства и упоения, воплощенная в музыке Вагнера, означает смерть большого искусства. Следовательно, критика эстетики, которая в конце концов оказывается не более чем «прикладной физиологией», делается совершенно необходимой, если мы, подобно Хайдеггеру, хотим видеть в искусстве «абсолютную потребность» («*Nietzsche*» I, p. 101), соотносимую больше с истиной, чем с одной красотой, и которая была бы знанием (*Wissen*), а не возбудителем аффектов. Чтобы сделать это, надо связать художественное произведение (и художника) с его истоком, т. е. искусством, и поискать сущность искусства в истине, появляющейся либо не появляющейся в каком-нибудь произведении, которое можно противопоставить природе.

ВЕЩЬ, ИЗДЕЛИЕ, ТВОРЕНИЕ²²⁷

Как и Гегель во Введении к «Лекциям по эстетике», к тому же по достаточному схожим соображениям, Хайдеггер начинает с круга. Первопричина художественного произведения? Ответ представляется очевидным: в основе художественного творения лежит труд художника. Разве «действие», осуществляемое художником, создающим произведение, не является «творением», аналогичным божественному творению (*Gilson*, p. 344). Однако что делает художника художником, как не его творения? Если художник — первопричина творения, то и творение — первопричина художника. Значит, приходится

несколько отступить, обратившись к третьему термину, общему и для творения, и для художника. Искусство — вот первопричина творения и художника. Итак, вопрос об источнике художественного творения очень быстро становится «вопрошанием» о сущности искусства. Но и здесь мы вновь попадаем в круг: только настоящие художественные творения могут научить нас тому, что такое искусство. Но чтобы распознать творение искусства, надо иметь хотя бы смутное представление об искусстве. Вместо того чтобы выйти из этого круга, Хайдеггер устраивается внутри него. Движение от творения к искусству и от искусства к творению превращается в расхаживание по «дороге, ведущей в никуда». Тем не менее надо найти отправную точку. Ею станет творение в своей наличной действительности. Что же такое творение?

Прежде всего, художественное творение — это вещь. Полотно Ван Гога, например, кочует с выставки на выставку и может быть уничтожено. Такова суровая действительность, о которой Хайдеггер напоминает в пику эстетам *Erlebnis* (ср.: *Gilson*, p. 11–112, об эстетических последствиях этого материального существования произведений). Надо, однако, продолжать анализ. Итак, творение искусства является вещью, но знаем ли мы, что такое вещь? Разумеется, можно сказать, что все существующее является вещью: камень, кувшин, человек, самолет, смерть, даже Бог. В этом смысле вещь — это «сущее» (*Seiend, ens*), и вещи представляют сущее во всей его полноте. Но строго говоря, мы называем вещами неодушевленные предметы, и в основном природные неодушевленные предметы.

Если мы захотим определить упомянутую реальность непосредственной видимости вещи, мы столкнемся с тремя традиционными истолкованиями вещи и, соответственно, сущего вообще. Вещь может представляться носителем некоторых свойств, единством множества впечатлений, и наконец, материей, получившей форму.

Изучим самую важную из этих традиционных интерпретаций: ту, что лежит в основе метафизического истолкования искусства. Вещь рассматривается как материя (*hylê*), получившая форму (*morphê, eidos*). Это определение действительно очень подходит к естественным вещам, равно как и к предметам обихода. Более того, эта концепция (восходящая к Аристотелю) позволяет лучше понять произведение искусства. Художественное творение явля-

ется вещью благодаря материи, из которой оно сделано. Впрочем, [есть мнение], что «вовсе не искусства позаимствовали эти понятия у философии, наоборот, философия Аристотеля взяла их у искусства» (*Gilson*, p. 55). Хайдеггер ставит это суждение под вопрос и доказывает, что данная пара, материя — форма (играющая такую важную роль в эстетике; см. «Жизнь форм» Фосильона — «*La vie des formes*» de Focillon или «Дух форм» Эли Фора — «*L'esprit des formes*» d'Elie Faure), изначально не принадлежит искусству и художественному творению.

Откуда же в таком случае пара «материя — форма» ведет свое происхождение? Форма гранитной глыбы определяется пространственным расположением ее материальных частей. Это простое очертание. Зато в кувшине или топоре форма объясняет распределение материи и даже сам выбор последней: для кувшина — податливой и не пропускающей воду глины. Материя, следовательно, находится в подчинении у предназначения предмета. В этом случае [выбор] материи и формы объясняется служебностью (*Dienlichkeit*) [вещи], и любое сущее, главной чертой которой является служебность, изготовлена человеческими руками. Таким образом, пара «материя — форма» ведет свое происхождение от изделия в самом широком смысле. Мы различали три типа сущего: просто вещь (*Ding*), изделие (*Zeug*), определяемое полезностью, и произведение (*Werk*). Изделие занимает промежуточное положение: оно покоится в себе самом, как простая вещь, не обладая при этом «сжатой самодостаточностью». С другой стороны, изделие — родня творению, ибо сделано рукой человека. Однако творение, в свою очередь, собственной независимостью и безразличием к человеческим устремлениям походит на вещь.

Таким образом, причину господства пары «материя — форма» при истолковании как просто вещи, так и творения Хайдеггеру удастся объяснить привычностью «изделия». Поскольку человек считает себя *toolmaking animal*²²⁸, он распространяет и на естественные вещи, и на художественные творения те же два понятия, которые сделались такими привычными благодаря выделке «орудий». Эту тенденцию усиливает христианская идея сотворения мира *ex nihilo*²²⁹. Даже если Создатель у св. Фомы [Аквинского] и не является Богом-демиургом «Тимея», сущее, во всей его полноте сотворенное Богом, Фома интерпретируют исходя из пары

«материя — форма». Если же мы хотим помыслить саму «вещность» вещи, найти сущность вещи, освободившись от роковой пары, совершающей над ней насилие, необходимо уточнить, что такое изделие как изделие. Возьмем, к примеру, пару башмаков, вроде тех, что мы видим на нескольких полотнах Ван Гога. Служебное бытие изделия само зиждется на свойстве, которое Хайдеггер называет *Verlässlichkeit*, термин, который можно было бы перевести как «надежность» [*fiabilité*]. Использовать изделие — значит прежде всего забывать о нем, т. е. быть уверенным в нем. Полезное изделие (в широком смысле, башмаки например) это то, что предполагает тайную принадлежность к человеческому миру, изначальный союз, позволяющий услышать «беззвучный зов Земли». Однако только полотно Ван Гога сумело показать нам крестьянский мир полевых работ и присутствие Земли, описанные Хайдеггером с необычайным лиризмом и являющиеся самой истиной изделия. «Благодаря художественному творению мы извели, что такое поистине это изделие, башмаки» (р. 24)²³⁰. Преимущество творения найдено: простое изображение, но оно показываёт башмак, как он есть на самом деле, его дельное бытие изделия (ту самую *Verlässlichkeit*). А поскольку художественное творение открывает то, чем поистине является изделие, бытие изделия, искусство может быть определено как «браться-засотворение истины сущего» (*Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit des Seienden*)²³¹. Значит, искусство в сущности своей посвящено истине. Означает ли это, что искусство есть не что иное, как «правдивое» воспроизведение действительности? И не возвращаемся ли мы тем самым к традиционной концепции истины как тождества с объектом? Нет, анализ творения приближает нас к изначальному определению истины как раскрытия.

Художественное произведение не подражает уже имеющейся действительности, оно помогает показаться истине башмаков, той самой *Verlässlichkeit*, которая подразумевается как их сущность.

Хайдеггер не отрицает, что художественное творение это определенного рода вещь, но традиционная концепция вещи как формы и материи не позволяет понять бытие вещи, поскольку очевидность упомянутой концепции заключена в ее источнике: в изделии. Выходит, надо осмыслить вещное бытие творения, отталкиваясь от творения как творения.

СУЩНОСТЬ ТВОРЕНИЯ

Что такое творение как творение? Прежде всего, Хайдеггер отмечает, что творение искусства, выставленное в музее (вроде фризов Парфенона, перевезенных лордом Эльгином; см.: *Hegel*. Скульптура — *La Sculpture*, p. 178)²³², как бы мертво. Оно утратило ту независимость, которая свойственна произведению, и низведено до уровня предмета, предназначенного для эстетического наслаждения и истории искусства. Однако творение, прежде чем стать предметом, связано с пришествием истины. Возьмем на этот раз в качестве примера греческий храм, архитектурное произведение, каковое по большей части ничему не подражает. Две существенных черты определяют его как творение. Храм — это представление некоего мира (*Aufstellen einer Welt*) и проявление Земли (*Herstellen der Erde*).

1. Творение — это представление некоего мира. *Aufstellen* не означает здесь простого музейного «показа» [«экспозиции»]. Значение этого термина: возвышать, посвящать и славить. Храм представляет и славит некий мир. Это «памятник», т. е. свидетельство. Он воплощает некую веру, некую цивилизацию. И мир (*Welt*) не является ни предметом, ни собранием предметов, он — дух самой эпохи, что в конечном счете очень похоже на гегелевский *Geist*. Это сугубо человеческое пространство, открываемое решениями народа, тем, как он осмысливает рождение и смерть, сражение и труд. Таким образом, храм — это не просто отражение или иллюстрация верований эпохи. Храм их воплощает, он ставит их перед сознанием. С другой стороны, в разные эпохи и мир оказывается разным, он историчен.

2. Но храм неотделим и от материи, от мрамора, из которого он сделан, от скалы, на которой он возвышается, от неба, которое он рассекает, от света, который освещает его. Расположение его, его «природное место», топография понять не в состоянии. В этом смысле храм «являет» Землю. *Herstellen* обычно означает «изготавливать изделие» (см. греч. *poiain*). Но Хайдеггер придает этому глаголу почти противоположный смысл: открывать, показывать, являть. Изготовленное изделие господствует над материей, из которой оно сделано. Она истерается, изнашивается. А художественное творение, напротив, открыто показывает «материю» как таковую: обтесанные камни храма являют свою тяжесть, свой цвет, свою фактуру. А в самом общем виде творение освещает сумрачное

основание, из которого рождаются «конкретные» вещи. Поэтому Земля вызывает ассоциации с тем, что у греков именовалось *physis*, а иногда *zoé*. В этом смысле «природа» не является предметом естественных наук и не противостоит искусству. Земля — это существо, слитое с сущим как целым, это тайное цветение, благодаря которому вещи получают существование. Земля, которая по самому существу своему скрытна, видится теперь как «природа», как первобытная и в каком-то смысле бесчеловечная «материя», которую прячут и забывают «изделия» человека, техническая и научная объективация разума. Являемая храмом тяжесть действительно не сводится просто к какому-то количеству материи или к весу, который можно вычислить. Только творение искусства способно явить какие-то черты того «глубинного основания», которое содержит всё и где живет человек. Но для этого искусство должно направиться в глубь Земли, взять у нее свой материал. Художественное творение потому и являет Землю, что видит в себе дитя Земли, подобно греческим богам, рожденным земляными [теллурическими] силами, о которых говорит Гегель («Классическое искусство» — *L'art classique*, p. 33 и далее)²³³. Только искусство, которое не противостоит «природе», не воспринимает ее как объект, обладает особым правом открыто являть Землю.

Таким образом, единство художественного творения, покоящегося в себе самом, рождается из конфликта (*Streit*) между аполлоновским миром света, миром человеческой участи и сумраком Земли, который, вспоминая Ницше, можно назвать «дионисическим». Полнота творения есть результат почти невозможного равновесия между историческим Миром и бесчеловечной Землей.

Итак, мы только что увидели: художественное творение потому и является творением, что в нем возникает истина. Это вовсе не означает того, что творение истинно, поскольку соответствует какой-то внешней реальности или же потому, что оно подлинно и выражает «внутреннюю необходимость» (Кандинский). Художественное творение может считаться творением потому, что оно открывает для нас то, чем поистине является сущее... Истина, в пришествии которой и состоит суть творения, это «разоблачение» сущего («разоблачение» является переводом немецкого *Unverborgenheit*, термина, предложенного Хайдеггером для передачи греческой *alêtheia*²³⁴).

Теперь надо спросить себя, какой же должна быть сущность истины, чтобы последняя смогла возникнуть в творении.

Очевидно, что художественное творение «сотворено» (*geschaffen*). Творить (*schaffen*) — значит производить (*Hervorbringen*). Однако выделка (*Anfertigung*) изделия тоже является производством. И что же, в таком случае следует вернуться к размытости старого термина «механические искусства» и перестать различать ремесленника, который изготавливает, и художника, который творит? «Прежде — ремесленник», — говорит Ален о художнике, да и греки пользуются одним словом (*technê*), чтобы обозначить и умелость рук, и искусство. Разве скульптор, как и гончар, не является *technitês*²³⁵? Однако *technê* не означает у греков способа производства, техники, практического умения. На самом деле *technê* это знание, фундаментальный опыт *physis*, сущего вообще, в недрах которого пытается обосноваться подкидыш-человек. *Technê* — это знание, которое несет в себе и влечет за собой все вторжение (*Aufbruch*) человека в лоно *physis*. До того как начать обозначать производство и изделий, и произведений, *technê* означало раскрытие сущего как такового. Даже если благодаря своим творениям и своим изделиям человек обосновывается внутри «природы» и защищает себя с помощью своего «искусства», как внушает нам хор из «Антигоны» (332–364)²³⁶, знание сущего, являющееся условием нашей устроенности, должно быть не натиском, но приятием (*Ankommenlassen*) того, что уже есть.

Не следует поэтому путать создание произведения с производством. Если ремесленник-изготовитель производством управляет, то художник, скорее, оказывается инструментом взявшей за дело истины. Художник не может объяснить творения, инициатива коего принадлежит истине. Истина по самой сути своей тянется к творению и становится самой собой, только когда воплощается в нем. У нее, говорит Хайдеггер, есть *Zug zum Werk*²³⁷, и это похоже на то, как у Гегеля дух выражается с помощью чувственно воспринимаемых произведений. Истина — это разоблачение, а отрицательная приставка (*Un*) немецкого варианта термина²³⁸ напоминает, что и сокрытие, и ошибка принадлежат истине. Истина как не-сокрытие — это борьба между вспышкой света (*Lichtung*) и погружением во тьму (*Verbergung*). Истина далека от того, чтобы быть всего-навсего предметом созерцания со стороны «теории», она — завоевание открытия. А стать открытием (*Offenheit*) истина может, только обосновавшись в сущем.

Значит, обосновываться в сущем свойственно истине по самой ее сути. Уже немецкий мистик Якоб Бёме говорил, что свет не может стать светом, не встретившись с освещаемой им вещью, которая, засияв, забывает о нем. В этом смысле истина, открытие, подобна невидимой среде, «ничто», позволяющему увидеть что-то. Только некоторые данности (творения искусства) позволяют истине обосноваться, дают возможность увидеть истину, скрываемую слишком уже привычным миром изделий. Следовательно, производство оказывается творчеством, когда сотворенное сущее, произведение, являет открытие, истину как не-сокрытие.

Так мы подходим к центральной идее «Истока». Казалось бы, Хайдеггер стремится показать всю важность материальной действительности творения (*das Dinghafte*): мрамор храма, скалу, свет и море. Но он также стремится прекратить давнишнее уподобление творчества производству. «Материя», а в более глубоком плане Земля (*physis*), не используется, не эксплуатируется (*verbraucht*) в творении так, как материя изделия. Творение вбирает в себя Землю и ее качества: тяжесть камня, «безмолвную крепость дерева». Так оно выставляет Землю напоказ, и делает это благоговейно, в то время как изготовленное изделие оскорбляет Землю, забывая ее. В этом второе отличие творения от изделия. Оба они — продукция, но сотворенное произведение выставляет напоказ свое сотворенное бытие (тем более если художник и обстоятельства творчества неизвестны). Художественное творение вызывает потрясение самим своим существованием (а потрясение — это истина эстетического опыта, обманчиво полагающего своей основой удовольствие). Изделие же, напротив, немедленно пропадает в своей полезности, поскольку оно само является забвением Земли. Творение по существу своему необычно (*ungewöhnlich*), оно показательно, поскольку показывает то, чего, как правило, не видно.

Но, чтобы определить сущность творения, бытия творения недостаточно. Остается сделать еще один важный шаг, дабы избавиться от демиургического предрассудка в искусстве, от смешения творчества, означающего приход истины, с ремесленным производством, навязывающим материи некую форму. Своей необычностью творение освобождает нас от привычных связей с Миром и Землей и помещает в истину, которая возникает в нем. И вместо того, чтобы подчинить творение нашему разуму, мы остав-

ляем его таким, каково оно есть. Это как раз то, что Хайдеггер называет охранением (*die Bewahrung*) — второй существенный элемент произведения искусства. Оно нуждается в людях, поскольку любая истина, даже «вечная», открывается в истории для Dasein [наличного бытия людей]. Забвение произведения — это еще одна форма охранения. Охранение — это знание и воля, решимость, ничего общего не имеющая ни с индивидуальным эстетическим опытом, ни с обычной ученой осведомленностью. Речь идет о том, чтобы оставаться в истине сущего, случившейся благодаря творению. И это оберегание, эта верность, которая освобождает нас от повседневного засилия сущего, чтобы мы могли отдаться открытию бытия, создает некое сообщество людей, прообраз которого можно увидеть в универсальности незаинтересованного эстетического суждения Канта.

В конечном счете вопрос о материальной реальности произведения постепенно исчезает. Поначалу, глядя на творение как на вещь, мы рискуем низвести его до уровня предмета, предназначенного вызывать в нас определенные состояния, удовольствие и т. д. Если бы творение было вещью, мы не оставляли бы его в покое. На самом же деле творение кажется обладающим реальностью вещи потому, что в нем просматривается Земля. Однако, по сути своей склонная прятаться, Земля оказывает максимум сопротивления открытию открытого, пришествию истины. Не изделие, не вещь — именно творение обладает особым правом донести до нас то, от чего зависит, чтобы вещь была вещью, а изделие изделием. Вещь должна быть понята через ее принадлежность Земле. А явить Землю способно только художественное творение. Поэтому именно благодаря творению является в своей истине изделие (как это показало полотно Ван Гога).

Сущность искусства может быть, следовательно, определена как осуществление истины посредством творчества и охранения одновременно. Таким образом, Хайдеггер пытается упразднить привилегию художника-творца. Обосновавшись в творении, истина творит художника в большей степени, чем он ее, когда вносит ее в сущее, и эта истина — условие сущего, которое тем не менее раскрывает ее как истину, — вызывает к охранению: так Хайдеггер преодолевает слишком явную противоположность между созерцанием и творчеством, вкусом и гением. В конечном счете искусство, будучи в той мере, в какой оно дает состояться истине сущего, точным

и почтительным творческим охранением истины в произведении, является *Dichtung*, т. е. поэтическим творчеством.

Если любое искусство по существу своему является *Dichtung*, очевидно, что термин этот обозначает поэзию не только как литературный жанр, хотя как раз она (особенно в лице Гёльдерлина, поэта поэзии) занимает основное место в размышлениях Хайдеггера. В самом деле, поэзия — это произведение языка. Язык же — не просто инструмент общения. По сути, язык открывает пространство бытия, которое будет занято сущим, и где наконец смогут встретиться пустота и безмолвие. Поэзия же, поскольку через нее язык возвращается к своей сущности, состоящей в том, чтобы высказать Бытие любого сущего, есть мысль. А мыслить значит творить поэтическое слово (*dichten*) («Неторные тропы» — «Holzwege», р. 303). Достаточно сложно провести при этом различие между собственно языком, мыслью и *Dichtung*. Отсюда получается, что поскольку поэзия — произведение языка — является *Dichtung* по преимуществу, архитектура (*Bauen*) и пластические искусства (*Bilden*) становятся возможными лишь благодаря открытию языка (Мерло-Понти, наоборот, попытается представить живопись как язык, не подчиняющийся слову).

Для прояснения сущности *Dichtung* Хайдеггер приводит пять стихотворений Гёльдерлина. «Творить поэтическое слово, — говорит он, — из всех занятий — самое нерасчетливое...» А исключительная роль поэтического творчества, *Dichtung*, тем удивительнее, что стихосложение — занятие, не требующее никакой платы. Творение поэта ускользает от прагматических забот. Воспетые им хлеб и вино²³⁹ никого не питают. И именно эту наивность осуждает Платон в своем «Государстве». Однако «язык — самое опасное из всех благ». Язык потому является благом, что благодаря ему человек понимает и именуется сущее, в котором он находится, открывает мир и историю. Язык — это сама сущность человека. Но он опасен, ибо может вести к забвению Бытия, а закабаленный повседневными заботами, вырождается в болтовню. И тогда человек отворачивается от наидостовернейшей своей возможности: а это и есть «вырождение» (*Verfallenheit*). Тем не менее «мы, люди, представляем собою диалог». Диалог — это обмен, предполагающий присутствие, непрерывность, а значит, длительность и время. Мы ведем диалог «с тех пор, как существует время». Быть во времени,

основывать мир, открывать историю, существовать как *Dasein* — все это почти синонимы. И тот диалог, которым мы являемся, возникает в сугубо человеческом действии именованя и взывания к богам (см. выше, с. 258 и 281). Таким образом, «все, что есть, установлено поэтами». В самом деле, именно поэт устанавливает прочный порядок, называя вещи, которые делаются понятными, когда он выхватывает их из первородного хаоса. Отнюдь не посвящая себя кажимости, как это полагает Платон (см. выше, с. 214–215), поэт говорит о том, чем является сущее и тем самым устанавливает его. Создавая все, что есть, человек создает самого себя. Отсюда понятно, почему *Dasein* поэтичен (*dichterisch*) и в каком смысле «человек обживает эту землю поэтически». Таким образом, *Dichtung* — это раскрытие Бытия в языке. К тому же она [поэзия] делает возможной любую культуру, отнюдь не являясь простым ее выражением.

Искусство по существу своему — это *Dichtung*, а сущностью *Dichtung* является установление истины. Таким образом, искусство не может быть коллекцией вещей в музее, оно является новой онтологической концепцией, способом истолкования сущего в целом. Искусство исторично (*geschichtlich*), однако не в том смысле, что оно имеет историю как один из культурных феноменов всеобщей истории человечества. Искусство исторично, поскольку оно и есть история: люди имеют историю только потому, что история открывается им, обосновываясь в творениях. Однако вследствие того, что действительная человеческая история, история истины, очень медлительна, почти неподвижна, мы обнаруживаем, что искусство, по сути своей, остается греческим. Искусство греков отвечает *physis*, иначе говоря, фатальному слиянию сущего в его целостности и Бытия, что Хайдеггер обнаруживает даже в стихотворении Рильке «Открытое»²⁴⁰ («Wozu Dichter?» в «Holzwege», р. 257)? И не от этого ли «метафизического» истолкования бытия сущего так настойчиво пытается убеждать Хайдеггер? Может быть, мы в конце концов вернулись к Гегелю? А искусство (раз оно греческое) должно быть преодолено?

Хайдеггер соотносит все искусства с *Dichtung*, т. е. на самом деле со словом поэта. Но нет ли в этом своего рода пренебрежения не только пластическими искусствами, но и работой руки и опытного глаза, и значит, в тени остается таинственная связь,

что соединяет искусство и тело? С другой стороны, если искусство — это «осуществление» истины, то государственный муж, святой, герой и в особенности мыслитель тоже являются «творцами», воплощающими в истории истину. Как же в таком случае можно отличить одно от другого? Если любая раскрывающаяся истина обосновывается в творении, следует ли думать, что каждое раскрытие истины осуществляется искусством?

Глава 7

Выражение

Возможно, никогда еще взаимопонимание философии и искусства не было таким полным, как в живописи Сезанна (прежде всего) и в мысли Мерло-Понти. В самом деле, феноменология восприятия занимает художника горы Сент-Виктуар точно так же, как и помянутого философа: преодолеть разделение на душу и тело, мысль и видение и вернуться к «изначальному опыту, из которого эти понятия извлечены и в котором они даны нераздельно» («Сомнение Сезанна» — «Le doute de Cézanne» // «Смысл и бессмыслица» — «Sens et non-sens» [далее SNS], р. 29). Художественное произведение уже больше не является ни соблазном, ни опровержением философии, как у Ницше, но, возвращаясь к непосредственному восприятию вещей, оно становится занятием как бы параллельным исследованию действительности.

Сезанн, говорит Мерло-Понти, «не полагает разрыва между «чувством» и «разумением»; таковой имеется между непосредственным порядком воспринимаемых вещей и порядком идей и наук, установленным человеком. Мы воспринимаем вещи, договариваемся о них между собой, укореняемся в них и на этом «природном» основании возводим науки» (SNS, р. 24).

То, что живопись предполагает какую-то концепцию действительности, а значит, добывается некой онтологии, — это очевидно.

Мысль Мерло-Понти более парадоксальна. С одной стороны, и впрямь, вся современная история живописи и ее стремление избавиться от иллюзионизма имеют метафизический смысл («Око и дух» — «L'œil et l'esprit» [далее ОЕ], р. 61)²⁴¹. Однако смысл этот, присутствующий в полотнах Сезанна и кубистов, не требует того, чтобы философия, на гегелевский манер, собирала и очищала его до состояния понятия. Совсем наоборот: Сезанн, когда его видение становится движением руки, «мыслит живописью» (ОЕ, р. 60)²⁴², а «безмолвная мысль» живописи дает мысли, мнящей себя свободной от случайностей языка, серьезный урок смирения. Коль скоро восприятие, осуществляемое живым телом, обеспечивает нам доступ к действительности (к Бытию), который утратило концептуальное мышление, а живопись рождается из воспринимающего тела и затем предоставляет себя ему, жест художника уже является онтологией. Но, может быть, в таком случае имеет смысл поискать в определении живописи как «представления универсального Бытия без обращения к понятию» (ОЕ, р. 70)²⁴³ основные черты кантовского суждения о красном?

Чтобы понять, каким образом история современной живописи может иметь метафизический смысл, необходимо начать с деятельности импрессионистов. Импрессионисты понимают живопись как конкретное изучение зрительных явлений и как работу в естественных условиях. Эти «сенсуалисты» (*Канвайлер*, Хуан Грис — *Kahnweiler*, Juan Gris, р. 98) стремятся передать воздействие предметов на наше зрение, представить их в атмосфере мгновенного восприятия, окутанными и растворенными воздухом и космическим светом, освобожденными от контуров, которые очерчивает наше разумение. Отсюда отказ от битума, земли, охры и сажи, принятых в академической живописи, и использование исключительно чистых цветов спектра. (При всем том, что интерес к естественному свету означал прежде всего неприятие каких-либо теорий и был жестом освобождения от них, судьба распорядилась так, что итогом этого краткого периода стала — у Сёра и Синьяка — теория зрения.) Живопись не должна, следовательно, довольствоваться перенесением на полотно локального тона (цвета отдельного предмета), ей следует отдавать себе отчет в феномене противодействия и «одновременного контраста» (Шеврё), который видоизменяет тон. Поскольку экспериментальная психология говорит, что каждый цвет провоцирует зрительное восприятие дополни-

тельного тона, дополнительный красный позволяет зазвучать травяной зелени (*Синьяк — Signac*, р. 42, 75, 95). Наконец, импрессионисты разделили сам локальный тон на положенные рядом мелкие «мазки» («запятые» Моне), которые вновь объединяются в «оптическом смешении». Таким образом, полотно может передать общую атмосферу («впечатление»²⁴⁴) в ее подлинности и свежести, правда, ценой исчезновения предмета, который, теряя контуры, утрачивает и свою плотность, свою тяжесть, свою материю. Зрительное явление вновь становится девственным, но цветовая атомизация действительности на полотне, вроде «Кувшинок» Моне, наводит на мысль, что именно зрительное явление представляет собой абстракцию, а «картинка на сетчатке» — всего лишь миф. В действительности мы как раз видим *вещи*.

Своей гораздо более богатой палитрой Сезанн, напротив, стремится представить предмет во всей его реальности. Он отказывается от деления тона, заменяя его цветовой модуляцией, воссоздающей форму. Разумеется, и контуры не точны, и цвет по-прежнему преобладает над рисунком, однако предмет уже не растворен в освещении. Он подсвечен изнутри. Отсюда впечатление прочности, материальности. Синие штрихи придают такие очертания предмету, что он кажется деформированным, но когда видишь всю композицию картины, это вызывает впечатление рождающегося порядка, предмета в момент его возникновения.

Странное ощущение реальности при созерцании форм, которые совсем не таковы, как это кажется привычному восприятию, и чувство нереальности при анализе чистого зрительного явления прямо подводят нас к основному вопросу феноменологии: что такое вещь? (см. выше, с. 283).

РЕАЛЬНОСТЬ ВЕЩЕЙ

Вещь обладает устойчивыми, неизменными свойствами, делающими ее узнаваемой. У нее есть своя собственная объективная, не зависящая от вариаций, возникающих вследствие разнообразия перспектив, величина и форма. Еще она обладает цветом, твердостью, весом, запахом, — короче, теми качествами, которые картезианцы называют «вторичными», но которые, с точки зрения Мерло-Понти, говорят нам о вещи гораздо больше, чем ее геометрические свойства. В частности, вещь обладает «реальным» цветом, который

не зависит от перемен в освещении. Опираясь именно на эту психологическую проблему константности цветов, феноменология восприятия («Феноменология восприятия» — «*Phénoménologie de la perception*» [далее РР], р. 345 sq.)²⁴⁵ подводит нас к онтологической проблеме вещи и к новому взгляду на живопись, «главный элемент которой, — говорил Гегель, — заключается в цвете» («Живопись» — «*Peinture*», р. 80)²⁴⁶ и которая простой игрой красок рождает на полотне узнаваемую реальность.

Чтобы понять феномен константности цветов (являющийся естественной иллюзией), не следует ограничиваться рамками застывших и абстрактных характеристик, определяющих понимание цвета рефлексивным сознанием. У детей восприятие цвета возникает довольно поздно, ибо в живом восприятии цвет является «предисловием к вещи» (РР, р. 352)²⁴⁷, а восприятие ведет к ней напрямую, без посредства цвета, подобно тому как мы улавливаем выражение глаз, не видя их цвета. Цвет не сводим к спектральным составляющим или к оптическим пятнам, окрашенным, но не имеющим материального носителя. Существуют и другие модальности цвета (*Katz*)²⁴⁸: цвет прозрачного по всему трехмерному объему тела (*Raumfarbe*), блик (*Glanz*), пылающий цвет (*Glühen*), лучистый цвет (*Leuchten*) — в общем, цвет того освещения, которое изображает художник, распределяя тени и свет («лепка», светотень).

Чтобы объяснить константность цвета и разницу между освещением и «реальным» цветом, следует изучить роль освещения. Известно, что, глядя на «белую» стену при слабом освещении, мы продолжаем видеть ее белой. Но если мы посмотрим на нее через отверстие в экране, загораживающем от нас источник света и все окружение стены, она покажется нам серо-голубой. Постоянство исчезнет. Вот так и художник, сощурив глаза, изолирует цвета от их окружения и добивается того, что видит их такими, какие они есть физически, в зависимости от количества и качества отраженного света. Нет больше реального предмета, обладающего определенным цветом и местом в мире, — мы видим только цветовые пятна. Главным фактором феномена постоянства (уничтожаемого экраном) является не простая привычка, как утверждает эмпиризм, не суждение, способное отличить в видимом явлении то, что относится к падающему свету, как утверждает интеллектуализм, но один элемент, который как раз и выявили импрессионизм с его пониманием цвета и Сезанн с его пониманием контуров: это артикуляция ансамбля в целом, композиционная связность, организация поля.

Освещение со всеми вызванными им бликами и тенями, подобно скромному посреднику, сопровождает мой взгляд и позволяет увидеть

предмет. Подхватывая, вероятно, весьма древнее гегелевское сравнение света с разумом («Классическое искусство», р. 81), Мерло-Понти отмечает, что мы воспринимаем вслед за светом точно так же, как при общении мыслим вслед за собеседником. Не идет ли речь о «чувстве» света? Освещение, собственно говоря, не является ни цветом, ни даже светом. (По крайней мере, в непосредственном восприятии. Эффект освещения сам может стать сюжетом картины, и венецианцы писали золотой свет.) Электрическое освещение, кажущееся желтым, когда его включают, теряет определенность цвета, чтобы превратиться в господствующую надо всем атмосферу, то главное условие, в зависимости от которого мы перераспределяем цвета спектра, меняем взаимоотношения цветов. А такое размещение в цветовой среде является телесной процедурой.

Тогда, значит, надо предположить некое «феноменальное тело», тело живое и познающее, и подставить на место сознания — как субъекта восприятия — существование, то есть бытие в мире (РР, р. 357)²⁴⁹. Проблема постоянства цветов может быть, следовательно, понята, только лишь исходя из такой общей организации поля восприятия, какую осуществляет тело. Цвета поля зрения образуют систему, выстраивающуюся вокруг некой доминанты, а именно — света. И именно логика, присущая освещению, воспринятая и пережитая телом, придает реальность полотну (речь идет о «внутреннем свете») так же, как и реальному миру.

В то же время эта общая связность не ограничивается только зрительным полем. Классическая (картезианская) психология аналитична: она исходит из того, что есть мозаика отдельных ощущений и чувств (слух, зрение, осязание), а суждению, разумению надлежит воссоздать несомненное единство вещей и поля восприятия. Однако на самом деле такой тщательный анализ вещи есть не что иное как абстракция.

«Чувственные свойства вещи, взятые вместе, составляют одну и ту же вещь, подобно тому, как мое зрение, мое осязание и все другие мои чувства вместе взятые являются способностями одного и того же тела, вовлеченными в единое действие» (РР, р. 367)²⁵⁰.

Вещь никогда не бывает предоставлена одному чувству, наоборот, она требует согласованного действия всех чувств. Вот неоспоримое

свидетельство художника: Сезанн говорил, что мягкость, твердость, податливость, даже запах предметов можно *видеть* (SNS, p. 28). Именно эта взаимосвязь обеспечивает незыблемость опыта реальности:

«Если какое-то явление — будь то, например, блик или легкое дуновение ветра — предоставляет себя какому-нибудь одному из моих чувств, значит, это фантом, а к подлинному существованию он приблизится лишь в том случае, если ему повезет и он сможет заговорить с другими моими чувствами, как, к примеру, порывистый ветер, когда он неистовствует, делается видимым через беспорядок, который производит во всем пейзаже» (PP, p. 368)²⁵¹.

Поразительно, как переиначивается смысл давнишнего платоновского приговора: именно зрительная искушенность художника позволяет нам понять разницу между отражением и настоящей вещью. Единство вещи, открывающей себя нескольким чувствам, это вовсе не какая-то умопостигаемая основа, это одна и та же интонация, встречающаяся в каждом ее [вещи] свойстве. Например, хрупкость, твердость, прозрачность и хрустальный звон стакана выражают одну общую манеру существования (PP, p. 368)²⁵². Ощущение вещи возникает из ее чувственных свойств так же, как ощущение человека может возникнуть из его жестов. Здесь нет тайны, но есть «чудо», присущее и человеку, и вещам: выражение.

Вот как описывает Сезанн это внезапное появление: «Рисунок и цвет более неразличимы; по мере продвижения письма движется и рисунок; чем явственней становится гармония цвета, тем точнее делается рисунок... Когда цвет представлен во всем своем богатстве, форма представлена во всей своей полноте» (*Гаске, Сезанн — Gasquet, Cézanne*, p. 123). Любое цветовое пятно должно «содержать в себе воздух, освещение, предмет, план, характер, рисунок, стиль» (*Бернар Э. Метод Сезанна — Bernard E. La Méthode de Cézanne*, p. 298).

Анализ феномена постоянства, а значит и реальности в восприятии, выявляет двойственность и парадоксальность вещи. С одной стороны, вещь действительно обращена к моему телу. Она предлагает себя не только взгляду — ее осматривает все мое тело

(а вовсе не мой дух, как того хотел Декарт). В этом смысле ни одна вещь не может быть отделена от того, кто ее воспринимает. Вещи всегда бывают человеческими по той причине, что всегда находятся в сфере, которую открывает тело и предпринятое им исследование. Но эта непосредственная доверчивость, исходная вера (*Urdoxa*, Гуссерль), связывающая нас с *миром*, будто с нашей отчизной, и делающая восприятие не знанием в начальной стадии, как это полагает интеллектуализм, а общением с вещами, не обходится без изнанки бесчеловечности. Ибо, с другой стороны, перед воспринимающим стоит реальная вещь, вещь в себе, враждебная и чуждая. И только «метафизическое и незаинтересованное внимание» (кантовский термин!), которое оказывается вниманием художника (в частности, художника *натюрмортов*), позволяет нам снова увидеть чуждость вещей, которую пытаются скрыть от нас повседневные «изделия», артефакты, подчиненные человеческой деятельности. Идея эта, уже присутствовавшая в той самой «целесообразности без цели», что, согласно Канту, отличает прекрасные вещи от орудий, и принявшая у Хайдеггера форму конфликта между просто вещью, изделием и художественным творением, получает подтверждение и в живописи Сезанна, который, «отрешившись от всех привычек, являет нам основу бесчеловечной природы, в которой обосновался человек» (SNS, p. 30).

МИР ЖИВОПИСИ

Философия Мерло-Понти является, вероятно, первой онтологией, основанной на живописи и не направленной против нее. Можно было бы, конечно, задаться вопросом, не является ли это телесное *cogito*²⁵³, которым Мерло-Понти заменяет сознание как активный субъект восприятия, каким-то монстром, в котором слишком уж ловко сочетаются атрибуты сознания и организма. Однако простота умного жеста художника — это решающий аргумент («Знаки» — «Signes», p. 57). В одном из последних трудов Мерло-Понти («Око и дух» — «L'œil et l'esprit») размышления о теле и духе претворяются в исследование мира живописи, того самого видимого мира, который создан жестом художника и является «образом» (ОЕ, p. 22)²⁵⁴ «реально» видимого. Этот вопрос о видимом, разумеется,

созвучен, как свидетельствует само название [работы], вековой традиции ставить зрение в особое положение сравнительно с другими чувствами, но в то же время придает видению (а стало быть, живописи) онтологическое значение, отводимое обычно мысли. Собственно говоря, Бытие в полноте своей, конечно же, остается невидимым, если в нем нет взгляда, делающего его видимым, освещающего его, если можно так выразиться, изнутри. Видение позволяет нам изнутри наблюдать «расщепление» Бытия (ОЕ, р. 81)²⁵⁵, когда оно делится на воспринимаемую вещь и воспринимающее (а в конечном счете воспринимаемое) тело. Возникающий при этом взгляд остается, разумеется, невидимым. Видя, глаз сам себя не видит. Но человек неустанно вопрошает этот взгляд, представляет его как какую-то вещь. Многочисленные автопортреты (от Рембрандта до Ван Гога) и многочисленные полотна, изображающие художника за работой (от «Менин» Веласкеса до «Мастерской» Курбе), не говоря уже о «круглом оке зеркала» в голландской живописи, иллюстрируют своего рода *cogito* взгляда, *video*²⁵⁶, которое, может быть, глубже, чем *cogito* рефлексивного сознания. Видение (и это фундаментальный тезис) никогда не бывает неподвижным, оно возникает из движения глаз, да и всего тела в целом. Оно исследует открытый им мир, господствует над включающей его вселенной. Можно, конечно, сказать, что взгляд подобен окну, открытому в мир, дабы подчеркнуть, что видение — это обладание, «обладание на расстоянии» (ОЕ, р. 27)²⁵⁷, но такое сравнение ошибочно, ибо у окна есть края — оконный переплет, — который обрамляет вид. То, что видно в границах окна, является для меня внешним (Не манекены ли те люди, которых я наблюдаю из окна? — спрашивает себя Декарт), оно меня не предполагает, тогда как открытое взглядом поистине зримое включает меня и обладает не сводимой к трем измерениям Евклидовой и Декартовой геометрии глубиной *вокруг меня* (ОЕ, р. 59)²⁵⁸. Кто же может прочертить границы собственного зрительного поля? Значит, видимое пережитого восприятия предполагает, в самом буквальном смысле, двойное невидимое: невидимое по эту сторону видимого, тот взгляд, который может стать вещью, и невидимое по ту сторону видимого, по-прежнему имманентное миру, но где-то там, подальше, сбоку, сзади, отчего воспринимаемый мир делается неистоцимо богатым.

У картины, как и у окна, есть рама, есть границы, и к 1435 г. Альберти предложил считать ее своего рода воображаемым прозрачным окном, в которое устремлен наш взгляд²⁵⁹ (*Пановски* — *Panofsky*, 1968, p. 105)²⁶⁰. Но картина — не окно: окно открывается (в этом-то и состоит его великолепие) на поджидавший нас вид. Картина же, напротив, даже когда обыгрывает окно или открытый проем, творит свое собственное видимое. Как следствие — «исступление» живописи (ОЕ, p. 26)²⁶¹, которая, создавая частичный мир, чаует его полноты. Ведь художник делает зримыми все стороны Бытия, даже те, которые невидимы обычному зрению. Живопись — это «пожирающее зрение» (ОЕ, p. 27).

Животные не умеют смотреть. Только человек, и прежде всего художник, способен видеть и выражать этот отнюдь не «свойский», чуждый нашим повседневным привычкам мир. «Мотив», о котором часто говорил Сезанн, это и есть та полнота пейзажа, которую художник пытается ухватить, припаявая один к другому частичные виды (которые фотография способна представить только в застывшем виде), а также разнообразные ощущения, сопровождающие его исследование. Речь идет о действии *выражения*, которое схоже с человеческой речью, речью именующей, т. е. помещающей перед нами то, что было всего лишь смутно пережито. «Пейзаж, — говорил Сезанн, — мыслит себя во мне, и я — его сознание». Таким образом, живопись не подражает природе в том смысле, что последняя — это уже зримый объект, а произведение должно быть на него похоже. Картина выражает и обращает в предмет то, что без нее не выходит за пределы сознания: отголосок вещей в нашем теле. И значит, понятие выражения позволяет избежать двух взаимосвязанных иллюзий: иллюзии подражания, которая предполагает, что произведению предшествует предмет, и иллюзии производства, которая предполагает, что произведению предшествует ясный замысел. Художник же, напротив, запечатлевает и делает доступным для других зрелище, частью которого они, сами не видя этого, являются (SNS, p. 31 sq.), а также вновь обретаемое единство тела и мира. Как тут не вспомнить кантовского гения, одновременно самобытного и образцового; однако его естественную непринужденность Сезанн, как и Френхофер из «Неведомого шедевра»²⁶², заменяет кропотливой и подчас неблагодарной работой над произведением. Согласно Бальзаку

и Сезанну, художнику мало быть культурным человеком, который вроде бергсоновского *homo loquax*²⁶³ ловко орудует готовыми идеями. Как раз наоборот, он вбирает в себя всю культуру, от самого ее начала, а затем заново создает ее. Он говорит так, как если бы был первым заговорившим, он так пишет полотна, как если бы их еще никто никогда до него не писал. Выражение не может быть, следовательно, передачей какой-то ясной мысли или «концепции», ибо ясными бывают только уже высказанные мысли. Не об этом ли говорил Кант, когда противопоставлял понятийную обоснованность искусства в целом и внезапность творчества гения. Во всяком случае, каждый художник возвращается в глубины безмолвного и одинокого опыта, на котором строятся культура и обмен идеями. Однако *a priori* нет никаких гарантий, что из какой-то отдельной жизни возникнет получающий признание смысл. Центральный парадокс кантовского анализа эстетического рефлексивного суждения — это парадокс количества: субъективное чувство удовольствия, которое законно претендует на всеобщее одобрение, становится, будучи помещено в самое сердце творчества, чудом и рискованным приключением, связывающим создание художественных произведений с другими формами свободы (ср. — «Он вынужден ждать подтверждения собственной значимости именно от других, завися от их одобрения», SNS, р. 38: френхоферовская неудача возможна всегда).

СВОБОДА ХУДОЖНИКА

Если творчество — это проявление свободы, чего же стоят биография художника, наследственность и влияния? Действительно, точно так же, как смысл и единство вещи возникают из ощущений, а умопостигаемый контур рождается из цветовых пятен, смысл какой-либо жизни проявляется из случайностей. Жизнь не объясняет произведения — в противном случае Золя прав, видя в Сезанне «неудавшегося гения», — и все же сей плод свободы, произведение, не может быть чем-то внешним по отношению к жизни. Произведение выявляет некий план, превосходящий случайности жизни, но план этот заключен уже в первом детском жесте. Будущее произведение заявляет о себе в неких знаках, но не они явля-

ются его причиной и свое значение они получают именно от него. «Если и есть истинная свобода, то состояться она может только благодаря преодолению в ходе жизни нашей отправной ситуации, причем такому, чтобы мы продолжали оставаться собой» (SNS, р. 40). Мы ничем не детерминированы (ни местом, ни болезнью, ни наследственностью), и мы никогда не меняемся.

В своем «Введении в систему Леонардо да Винчи»²⁶⁴ Валери представляет художника в образе флорентийца г-на Тэста, некоего монстра свободы, человека без любовницы, без кредиторов, без забавных историй, без приключений, человека духа, сумевшего найти то «центральное положение», в котором жизнь, познание и искусство более не разделены. Его анатомические эскизы являют столь очевидную бесстрастность, что это объясняет, каким образом художественное творчество может, в сущности, превратиться в метод.

Но как тогда быть с коршуном, который угадывается в плаще Пресвятой Девы из «Св. Анны с Марией и младенцем Христом»? И еще это детское воспоминание в отрывке о полете птиц: «Ко мне спустился коршун, открыл мне уста своим хвостом и много раз толкнул им мои губы» (см.: *Фрейд*, Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве — *Freud, Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*²⁶⁵, р. 42). Даже у такого прозрачного сознания, отмечает Мерло-Понти, есть тайна (SNS, р. 49). И можно ли пренебречь теми первыми четырьмя годами жизни, которые Леонардо провел со своей матерью, покинутой [отцом] крестьянкой? Гомосексуальность Леонардо говорит, что любил он одну-единственную женщину, свою мать, а поразительная бесстрастность в исследовании природы объясняется бегством от взрослой жизни и детской привязанностью, которой художник остался верен навсегда. Любознательность отшельника, испытывающего доверие только к природе, а также привычка оставлять произведение незаконченным, — все это, несомненно, связано с самой жизнью да Винчи, «чудо»-ребенка, не знавшего отцовской власти. «Стать чистым сознанием, — говорит Мерло-Понти, — это еще один способ выработать отношение к миру и к другим, взять ситуацию в свои руки» (SNS, р. 42 sqq.). Мерло-Понти отказывается от психологического детерминизма Фрейда (необходимого, правда, когда нужно вскрыть бессознательное), однако, возражая Валери и Мальро («Знаки» — «Signes», р. 80)²⁶⁶, он защищает психоаналитическую интуицию, ибо, хотя она и не раскрывает, строго говоря, причин художественного творчества, она тем не менее

высвечивает самые сокровенные тайны, которым человек силится придать смысл, нигде заранее не записанный. Все это, конечно, жалкие секреты, но болезнь, любовницы и кредиторы являются тем самым «хлебом, который произведение превращает в свое таинство».

Понятие выражения, позволяющее, согласно Мерло-Понти, избежать и реализма и идеализма, возникает на трех разных уровнях: в непосредственном восприятии, когда вещь со свойственным ей «стилем» выражает саму себя, в работе живописца, которая выражает это первоначальное восприятие, и, наконец, в художественном творчестве, которое выражает жизнь самого художника. Возникающий теперь вопрос будет звучать так: выражение это понятие, раскрыть смысл которого можно лишь на основе человеческого языка; но как живопись, «причисляющая себя к бессловесным вещам» (Пуссен), может быть языком? Уже Декарт сравнивал рисунок гравюры с языковыми знаками, «которые не имеют никакого сходства со словами, ими обозначаемыми». Но ведь именно картезианскую концепцию языка, пространства и, по существу, взаимоотношений души и тела стремится преодолеть Мерло-Понти, вернув ее к забытому истоку. В то же время допустимо ли со стороны философа привязывать все к живописи? Не сохраняются ли какие-то права и за языком (см. выше, с. 294)?

ГОЛОСА БЕЗМОЛВИЯ

Поводом для столкновения между искусствами словесными, философией и бессловесным искусством живописи стала знаменитая книга Мальро «Голоса безмолвия», на которую Мерло-Понти отозвался статьей в «Temps modernes»²⁶⁷ под названием «Косвенный язык и голоса безмолвия» («Le langage indirect et les voix du silence» // «Signes», p. 49)²⁶⁸.

«Голоса безмолвия»: это выражение утратит свою парадоксальность, если допустить, что любой язык несет в себе частицу безмолвия, тишины и намека. Надо избавляться от картезианской иллюзии, рассматривающей язык как способ передачи мыслей, как прозрачную оболочку некоего чистого значения. Со времен

Соссюра мы знаем, что составляющие язык знаки («обозначения» — les «signifiants»), взятые по отдельности, ничего не обозначают. Именно различия между ними делают каждый знак значащим, а смысл возникает только на пересечении слов, через их взаимодействие. «Именно потому, что знак непосредственно диакритичен, именно потому, что он сам с собою слагается и самоорганизуется, в нем есть сердцевина и в конце концов он домогается смысла». Как и мир вещей, язык сам раскрывает свои секреты, обучая каждого пришедшего в мир ребенка. Он весь — «показывание». Но в то же время у него нет надежды на избавление от непрозрачности. Он никогда не перестанет намекать, ибо каждое слово смыслом своим обязано общей игре слов между собой, а значит, в нем всегда будет заключена частица безмолвия. Ведь у взятого в отдельности слова или предложения указать на саму вещь не получается.

Слова — орудия, которыми мы пользуемся в обычной болтовне, рождают в нас иллюзию ясности, но это — затасканные знаки, и значение их условно. Подобно художнику, игрой красок создающему вещь, какой-нибудь пейзаж, как правило, не замечаемый за пеленой людских забот, поэту, творчески пользующемуся языком, удастся в конце концов окружить себя смыслом. Но смысл этот, если он столь же нов, как и сотворенный художником зримый мир, «ясным» не будет. Признаем же вместе с Мальро, что живопись говорит, но по-своему.

К истории искусства Мальро применяет в значительной мере гегелевскую схему. Поначалу искусство сакрально, затем идет обмирщение, и в классическом искусстве преобладает изображение прекрасной природы, «объективной», существующей еще до своего выражения. Наконец, современная живопись обращается к субъекту, к этому «несравненному чудовищу». Искусство превращается в обряд прославления индивида. После веры и красоты сюжетом полотна становится «властное присутствие самого художника» (*Malraux*, p. 99; см. также выше с. 254). Но Мерло-Понти выдвигает против такого разделения «объективной» и «субъективной» живописи два возражения.

Представляя классическую живопись (допустим, Шардена) объективным изображением самой вещи, прекрасной иллюзией,

появлению коей содействовала, например, техника масляного письма, Мальро делает допущение, что чувственное восприятие никогда в течение веков не менялось и что классическая перспектива является перспективой естественной. Однако Мерло-Понти, опираясь на работы Франкастеля (*Francastel*) о возникновении перспективы («Живопись и общество» — «*Peinture et société*»), показывает, что восприятие исторически изменчиво и что пространство в ренессансной перспективе — это *один* из изобретенных человеком способов, позволяющих проецировать воспринимаемый мир. Это — «факультативное», осуществленное средствами рисунка и законов геометрии истолкование воспринимаемого мира, а мир, будь он даже не историчен, все равно всегда выражен по-новому. Далее, пространством классической перспективы я кладу конец временному сосуществованию воспринимаемых вещей, той конфликтной одновременности ближнего и дальнего, которая и создает глубину. По сути, линейная перспектива заставляет меня отказаться от вездесущей интенциональности моего взгляда, который свободно скользил туда-сюда и, вечно двигаясь, исследовал вещи. Перспектива переносит вещи на рисунок, исходя из одной точки зрения, из того, что мог бы видеть неподвижный глаз, пристально вглядывающийся в точку схождения линий на горизонте. У меня был опыт такого мира, в котором вещи соперничали и объять который удавалось, лишь последовательно просмотрев его. Теперь же неисчерпаемое бытие, привлекавшее мой взор, застывает и кристаллизуется. Отныне «вещи более не интересуют меня и более не играют мною». Перспектива разворачивает насквозь управляемый, полностью подчиненный мир. И хотя художники Возрождения верили, что своим изобретением они открыли основополагающий закон живописи, глубина по-прежнему остается вечной проблемой, и каждому художнику предстоит решать ее заново. Как показывает исследование Э. Панофски (ОЕ, р. 51)²⁶⁹, геометрическая перспектива это лишь один из моментов (чрезвычайно важный) поэтической вести о мире, которая продолжает доходить и помимо нее.

Но если живопись, полагающая себя объективной, это все равно творчество, а не воспроизведение, то и современную живопись нельзя определять как аннексию мира индивидуумом. Согласно Мальро, современные художники отказались от законченных про-

изведений ради поисков непосредственного, ради «грубой выразительности». Но, может быть, следует взглянуть на современную живопись (Клее, например, — ОЕ, р. 64)²⁷⁰ как на попытку сообщить [нечто], но не прибегая ни к условностям и прозе уже сказанного и виденного, ни к помощи предустановленной гармонии природы. Отныне *стиль*, вкладываемый художником в изображение, — то есть та «внутренняя схема», которая задним числом и создает единство художественного произведения, — не упрятан на дно индивида, но разлит во всем, что он видит. *Стиль* возникает, даже если и приобретается, в самом восприятии художника, в его общении с миром. Взаимоуязванность искажений, узнаваемая система равных по значению элементов (в выборе цветов, например: желто-синий аккорд Вермера) выделяют из всего, что есть в мире, фигуры и их фон, впадины и выпуклости, расстояния и промежутки, короче — смысл («Знаки» — «Signes», р. 83)²⁷¹. Таким образом, у Мерло-Понти, как и у Хайдеггера, художественное произведение обязывает нас определять истину. Живопись не истина, если она соответствует уже заданной действительности. Она истинна, когда не согласуется с внешним образом, и истинна потому, что является последовательным искажением, которому никогда не будет конца. В противовес Мальро, который видит единство живописи в Музее, где впервые собраны вместе произведения, рассеянные по всей земле, по всем взаимочуждым цивилизациям и культурам, Мерло-Понти стремится восстановить живое единство живописи исходя не из объекта, остающегося неизменным (природа) и подражанием которому, возможно, и довольствовались бы художники, но исходя из в каком-то смысле вечной задачи: воссоздать взгляд и притягивающие его вещи.

Перед лицом миниатюр, явивших миру благодаря техники репродукции стиль, которого прежде никто не видел, перед лицом того, что Гегель, говоря о геммах, называл «искусством чувства» («Sculpture», р. 259)²⁷², Мальро вынужден, следуя логике индивидуалистической концепции, предположить, что есть абстрактная судьба, «живая неизбежность» стиля, подобно гегелевскому Разуму действующая в истории искусства. Однако на самом деле единство живописи и искусства является всего лишь иллюстрацией человеческого жеста, способного, какими бы разными ни были культуры, утвердить смысл, положить начало традиции.

Живопись все же говорит по-своему. Это не «визуальный» язык, который прямо указывает на вещи, именуемые с помощью слов. Совсем наоборот, живопись является языком, поскольку она, пусть не напрямую, «молчаливо», указывает на значения. И так же, как живопись не воспроизводит действительность, роман не является протоколом, описанием уже существующей социальной реальности. Как и на живописном полотне, здесь действует стиль, добывающийся смысла, но только не напрямую, уклончиво. Это объясняет, например, почему Маркс может принять в свой круг Бальзака. Тот показал мир денег, и это «выражение» весомее любых легитимистских тезисов.

Заключение

Разнообразие философских систем, похоже, не может скрыть одной характерной черты истории, только что нами изложенной. В самом деле, от Канта и до Мерло-Понти вновь и вновь возникает вопрос: каким образом принимать искусство всерьез, а другими словами, как избежать двух параллельных редукций, той, что определяет художественное произведение исключительно через субъективное удовольствие, доставляемое индивиду, и той, что запрещает себе любое ценностное суждение, дабы видеть в произведении лишь исторический и «культурный» предмет, объяснить который можно «духом времени», общественными и экономическими условиями, влияниями, модой, рынком или психологией его создателя. И хотя только вторая редукция способна дать точные, научные сведения, по-настоящему и она не может претендовать на осознание скандальности художественного произведения, того, что, будучи ложным, это «выражение» вопреки всему обладает истиной. Это вопрос — по происхождению платоновский — об истине художественного произведения. Все же поразительно, как художественное произведение, не оставшись просто послушным объектом философской рефлексии, постепенно трансформировало сам философский вопрос об истине. (Это обнаруживается у Ницше, Хайдеггера, Мерло-Понти.)

Если Музей (воображаемый или реальный) уже не может быть тем, чем являлся еще для Сезанна, а именно хранилищем образцов и традиции, если, наоборот, это дом, открытый для самых разных стилей, тогда он обостряет понимание природы искусства, но в то же время может уничтожить творчество. Внимательный ко всем стилям, современный человек уже не стремится создавать стиль. И прежде других эту опасность отмечал Ницше. Однако и Мерло-Понти, показав, что живопись может быть языком, и Кассирер, сделав искусство «символической формой», одновременно напоминают нам, что живопись никогда не сможет полностью избавиться от «ненадежности» материальных форм и что «выражение» никогда не станет прозрачным обозначением вещей. Прежде всего это серьезный урок смирения для философии, которая, если и является «исследованием истины», не перестает, однако, как роман и поэзия, относиться к словесным искусствам. Правда, это новоявленное родство между живописью и философией спасительно для творческой деятельности как в искусстве, так и в философии, ибо придает ей смысл. В самом деле, язык слова имеет перед бессловесным языком живописи и особое преимущество, и таит серьезную опасность. Слово — это память, оно притягивает на восстановление и изложение сути прошлого, на возвращение прошлого в его истинном виде. Эстетика Гегеля базируется на этом преимуществе, но она способна породить иллюзию всеохватности обобщения, завершенности истории, обладания всей истиной. А история живописи очень кстати напоминает нам, что воображаемый Музей, собравший все существующие произведения искусства, оставляет место для произведений, еще не созданных, как для задачи, которую предстоит решить. Ведь как писал Гёте Шиллеру в письме от 6 января 1798 г.: «Покуда нет налицо художественного произведения, никто не имеет понятия о возможности его создания»²⁷³.

Примечания переводчика

¹ Понятие, введенное Андре Мальро в одноименной работе «Le musée imaginaire» (1947).

² *Дело, касающееся ума, нечто умозрительное (ит.).*

³ Во фр. языке эти слова, как видно, однокоренные. Поэтому и проблема разделения этих понятий чувствуется полнее. Чтобы словесно точно отобразить историю становления искусства, его нужно было бы именовать скорее «мастерством»; человека искусства, художника, артиста — «мастером», а ремесленника в противовес ему правильнее было бы называть «мастеровым». Понятно, что первоначальное ремесло, т. е. механическое, ручное мастерство, рождает мастеровых. Искусные мастеровые, затем искусные мастеровые... Вот так возникают мастера, которые требуют к себе уже иного отношения, чем просто как к мастеровому-умельцу.

⁴ Отсылки к библиографии на французском языке, приводимые Ж. Лакостом в круглых скобках внутри текста, снабжены русским переводом. Там, где речь идет о классических текстах, например о диалогах Платона, название их приводится только по-русски. Все постраничные отсылки к примечаниям и сами примечания сделаны переводчиком. В них же даются и отсылки к русским изданиям цитируемых работ. Все вставки и уточнения переводчика внутри текста заключены в квадратные скобки. В некоторых случаях французский вариант цитируемого класси-

ческого текста не совпадает с «каноническим» русским. В этих случаях перевод дается в соответствии с текстом, приводимым Ж. Лакостом, а в примечании стоит «Ср. рус. пер.» Если он не цитирует, а излагает чей-то текст, стоит «См. рус. пер.».

⁵ «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» — «Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers», 35 томов которой вышли в 1751–1780 гг. под редакцией Д. Дидро и Ж.Л. Д’Аламбера.

⁶ В той же «Энциклопедии».

⁷ Ср. рус. пер.: *Платон*. Собр. соч.: В 4-х т. М.: Мысль, 1994. Т. 3. С. 389.

⁸ См. там же. С. 163.

⁹ См. там же. С. 182.

¹⁰ См. там же. Т. 4. С. 104.

¹¹ См. там же. Т. 4. С. 34.

¹² См. там же. Т. 1. С. 480 и далее.

¹³ См. там же. Т. 3. С. 67.

¹⁴ *Beaux-arts*, т. е. буквально «прекрасные искусства».

¹⁵ См. рус. пер.: *Хайдеггер М.* Ницше. Т. 1–2. СПб., 2006–2007.

¹⁶ См. рус. пер.: *Платон*. Собр. соч. Т. 3. С. 389.

¹⁷ См. там же. С. 163.

¹⁸ См. там же. С. 390.

¹⁹ См. там же. С. 391.

²⁰ См. там же. С. 392.

²¹ См. там же. С. 393.

²² См. там же. С. 396.

²³ См. там же. Т. 1. С. 496. Т. 2. С. 170.

²⁴ См. там же. Т. 3. С. 64.

²⁵ См. там же. Т. 1. С. 340–343.

²⁶ См. там же. С. 299–300.

²⁷ См. там же. Т. 4. С. 119.

²⁸ «Четырехугольник произвольного размера, основа будущего изображения. Все, что при этом будет написано, определяется предполагаемым размером человека. Это мера всего, что изобразит художник. К тому же внутри четырехугольника устанавливается некая точка, опять же не без учета роста того, кто будет изображен, дабы зритель и написанные вещи находились на одном уровне. И из этой центральной точки проводятся линии к каждому деле-

нию нижней стороны четырехугольника: так начинается построение перспективы» (*Леон-Баттиста Альберти. Три книги о живописи, I // Леон-Баттиста Альберти. Десять книг о зодчестве. М., 1937. Т. 2. С. 36–37*).

²⁹ *Искусственная перспектива (лат.)*.

³⁰ *Обманка*, или троплей — изображение, создающее оптическую иллюзию, например капелек воды на поверхности картины.

³¹ *Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 1936. С. 133.* «Впервые в Афинах, в то время, когда Эсхил ставил трагедию, Агафарх устроил сцену и оставил ее описание. Побуждаемые этим, Демокрит и Анаксагор написали по тому же вопросу, каким образом по установлении в определенном месте центра сведенные к нему линии должны естественно соответствовать взору глаз... чтобы... создавали на театральной декорации вид зданий, и чтобы то, что изображено на прямых и плоских фасадах, казалось бы одно уходящим, другое выдающимся» (*пер. Ф.А. Петровского*).

³² *Законное построение (лат.)*.

³³ См. рус. пер.: *Платон. Собр. соч. Т. 3. С. 348.*

³⁴ Ср. там же. Т. 3. С. 398.

³⁵ См. там же. Т. 2. С. 272.

³⁶ См. там же. Т. 3. С. 380.

³⁷ См. там же. Т. 1. С. 671.

³⁸ См. там же. Т. 2. С. 305–306.

³⁹ См. там же. Т. 3. С. 402–404.

⁴⁰ См. рус. пер.: *Ницше Ф. Соч.: В 2-х т. М., 1990. Т. 2. С. 528–555.*

⁴¹ См. рус. пер.: *Платон. Собр. соч. Т. 4. С. 101.*

⁴² См. там же. С. 249.

⁴³ См. там же. Т. 3. С. 168.

⁴⁴ См. там же. Т. 4. С. 123.

⁴⁵ См. там же. Т. 3. С. 405.

⁴⁶ См. там же. Т. 1. С. 376.

⁴⁷ См. там же. С. 75.

⁴⁸ Там же. Т. 4. С. 132.

⁴⁹ См. там же. Т. 2. С. 153–154.

⁵⁰ См. там же. Т. 3. С. 405.

⁵¹ Имеется в виду диалог «Гипсий Большой». См. там же. Т. 1. С. 402.

⁵² См. там же. Т. 3. С. 59.

⁵³ См. там же.

⁵⁴ Сократ формулирует этот вопрос как бы от лица стороннего наблюдателя спора, поэтому и обращает его не только к Гипсию, но и к себе.

⁵⁵ *Платон*. Собр. соч. Т. 3. С. 59.

⁵⁶ См. там же. С. 416.

⁵⁷ См. там же. Т. 4. С. 118.

⁵⁸ См. там же. С. 117.

⁵⁹ См. там же. С. 119.

⁶⁰ См. там же. Т. 2. С. 42.

⁶¹ См. там же. Т. 4. С. 36.

⁶² Там же. Т. 3. С. 75.

⁶³ Там же. Т. 3. С. 189.

⁶⁴ См. там же. Т. 2. С. 43.

⁶⁵ Там же. Т. 1. С. 548.

⁶⁶ См. там же. Т. 2. С. 120–121.

⁶⁷ Там же. Т. 2. С. 113.

⁶⁸ См. там же. С. 121.

⁶⁹ *Пруст М.* В поисках утраченного времени. Т. 5. Пленница. СПб.: Амфора. 1999. С. 218–219.

⁷⁰ См. рус. пер.: *Кант И.* Соч. М., 2001. Т. 4.

⁷¹ Ж. Лакост дает отсылки к кантовским произведениям через указание дат их опубликования. Так, «1790» означает саму «Критику способности суждения», а «1789» — «Первое введение в критику способности суждения».

⁷² *Кант И.* Первое введение в критику способности суждения // Соч. Т. 4. С. 879.

⁷³ См. там же. С. 939.

⁷⁴ *Кант И.* Трактаты и письма. М., 1980. С. 560.

⁷⁵ *Всеобщее знание (лат.)*.

⁷⁶ См.: *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., 1980.

⁷⁷ Там же. С. 339.

⁷⁸ См.: *Кант И.* Критика чистого разума. М.: Наука, 1998. С. 76.

⁷⁹ В русском переводе этот термин передается как «благорасположение». Таким образом, «незаинтересованное удовлетворение» (в тексте Лакоста) равно «незаинтересованному благорасположению» (в академическом русском варианте).

⁸⁰ Кант И. Критика способности суждения I, § 2 // Соч. Т. 4. С. 155.

⁸¹ См. там же. С. 173.

⁸² См. там же. С. 243.

⁸³ См. там же. С. 245.

⁸⁴ См. рус. пер.: Дионисий Лонгин. О возвышенном. М.: Наука, 1966.

⁸⁵ *Удовольствие (англ.)*.

⁸⁶ *Восторг, восхищение (англ.)*.

⁸⁷ Ср. рус. пер.: Кант И. Соч. Т. 4. С. 317.

⁸⁸ См.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собр. соч.: В 6-ти томах. М., 1999. Т. 1. С. 263.

⁸⁹ Кант И. Соч. Т. 4. С. 407.

⁹⁰ См. там же. С. 407.

⁹¹ См. там же. С. 413.

⁹² Гёте И.В. Собр. соч.: В 13-ти томах. М.–Л., 1935. Т. 9. С. 339.

⁹³ Шопенгауэр А. Собр. соч. Т. 1. С. 231.

⁹⁴ См. там же. С. 224.

⁹⁵ Вотан (Один) — верховный бог германо-скандинавской мифологии, собранной в сборнике песен «Старшая Эдда», повелитель Валгаллы. В тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга» Вотан — трагический и величественный персонаж, печальный наблюдатель происходящих событий, бессильный предотвратить их роковой исход.

⁹⁶ См.: Шопенгауэр А. Собр. соч. Т. 1. С. 160.

⁹⁷ *Принцип индивидуации (лат.)*.

⁹⁸ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х томах. М., 1969. Т. 2. С. 47.

⁹⁹ См.: Шопенгауэр А. Собр. соч. М., 2001. Т. 2. С. 447.

¹⁰⁰ См. там же. Т. 1. С. 164.

¹⁰¹ *Хитрость, средство, вымысел, орудие (греч.)*.

¹⁰² Ср.: Шопенгауэр А. Собр. соч. Т. 1. С. 165.

¹⁰³ См. там же. Т. 1. С. 186–187.

¹⁰⁴ *Исследование, наблюдение (греч.)*.

¹⁰⁵ См.: Шопенгауэр А. Собр. соч. Т. 1. С. 349.

¹⁰⁶ См. там же. Т. 1. С. 165.

¹⁰⁷ См. там же. Т. 2. С. 315.

¹⁰⁸ *Все прекрасное истинно (англ.)*.

¹⁰⁹ Шопенгауэр А. Собр. соч. Т. 1. С. 169.

¹¹⁰ Имеется в виду Рихард Вагнер и Байреит, в котором он провел последние годы своей жизни. Здесь в построенном по его проекту Байрейтском театре (1876) была осуществлена первая постановка всей тетралогии «Кольцо нибелунга» и его опера-мистерия «Парсифаль».

¹¹¹ *Вердюрены* — персонажи «В поисках утраченного времени» М. Пруста. Пруст не без иронии описывает «среды» мадам Вердюрен, ее отношение к музыке и вообще эстетические пристрастия Вердюренов.

¹¹² *Шопенгауэр А.* Собр. соч. Т. 1. С. 174.

¹¹³ См. там же. С. 178.

¹¹⁴ См. там же. С. 183.

¹¹⁵ Там же. С. 201.

¹¹⁶ Там же. С. 220.

¹¹⁷ См.: *Аристотель.* Соч.: В 4-х т. М., 1984. Т. 4. С. 651.

¹¹⁸ *Кальдерон.* Жизнь — это сон, I, 2.

¹¹⁹ *Шопенгауэр А.* Собр. соч. Т. 1. С. 228.

¹²⁰ *Платон.* Собр. соч. Т. 3. С. 394.

¹²¹ См.: *Шопенгауэр А.* Собр. соч. Т. 1. С. 333.

¹²² Речь идет о картине Рафаэля «Святая Цецилия со святыми».

¹²³ Ср. рус. пер.: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 7–8.

¹²⁴ Ср. там же.

¹²⁵ Ср. там же. С. 8.

¹²⁶ Ср. там же. С. 133.

¹²⁷ Ср. там же. С. 49–50: «Вообще эта радость, доставляемая ловкостью в подражании, может быть лишь очень незначительной, и человеку больше подобает радоваться тому, что он порождает из самого себя. В этом отношении изобретение любого хотя бы и самого незначительного технического приспособления имеет большую ценность, и человек может испытывать большую гордость тем, что он изобрел молот, гвоздь и т. д., чем тем, что он умеет показывать фокусы и так хорошо подражать».

¹²⁸ См.: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. М., 1969. Т. 2. С. 231.

¹²⁹ См. там же. Т. 1. С. 177–178.

¹³⁰ Ср. там же. С. 31.

¹³¹ Ср. там же.

¹³² Ср. там же. С. 21.

¹³³ Ср. там же. Т. 2. С. 322.

- ¹³⁴ См. там же. Т. 1. С. 17.
- ¹³⁵ Ср. там же. Т. 2. С. 304.
- ¹³⁶ Ср. там же. Т. 1. С. 16.
- ¹³⁷ Там же.
- ¹³⁸ *Лоренс Стерн*. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена (т. 1–9, 1760–1767).
- ¹³⁹ Ср.: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. 1. С. 142–143.
- ¹⁴⁰ Ср. там же. С. 14.
- ¹⁴¹ Ср. там же. С. 122.
- ¹⁴² Там же. С. 166.
- ¹⁴³ Там же. С. 167.
- ¹⁴⁴ Ср. там же. С. 197.
- ¹⁴⁵ Там же. С. 270.
- ¹⁴⁶ Там же. С. 271.
- ¹⁴⁷ *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. М., 1971. Т. 3. С. 426.
- ¹⁴⁸ Там же. С. 113–114.
- ¹⁴⁹ Там же. С. 78.
- ¹⁵⁰ Там же. Т. 2. С. 65.
- ¹⁵¹ Там же. С. 66–67.
- ¹⁵² Рус. пер.: *Дневник Делакура*. В 2-х т. М., 1961.
- ¹⁵³ Рус. пер.: *Синьяк П.* От Эжена Делакура к нео-импрессионизму. М., 1913.
- ¹⁵⁴ Рус. пер.: *Ван Гог*. Письма. Л.–М., 1966.
- ¹⁵⁵ Рус. пер.: *Кандинский В.* О духовном в искусстве. Живопись. Л., 1990.
- ¹⁵⁶ *В разуме нет ничего, чего бы прежде не было в ощущениях (лат.)*.
- ¹⁵⁷ *Дневник Делакура*. Т. 2. С. 246–247.
- ¹⁵⁸ Греческое *poesis* — кроме «делания» и «изготовления» означает «творение».
- ¹⁵⁹ См. рус. пер.: *Бодлер Ш.* Об искусстве. М., 1986. С. 191.
- ¹⁶⁰ *Congrespondances*.
- ¹⁶¹ *Фантазия (англ.)*.
- ¹⁶² *Творческое воображение (англ.)*.
- ¹⁶³ См.: *Бодлер Ш.* Об искусстве. С. 194.
- ¹⁶⁴ Ср. там же. С. 75.
- ¹⁶⁵ Ср.: *Дневник Делакура*. Т. 1. С. 10.
- ¹⁶⁶ Ср.: *Бодлер Ш.* Об искусстве. С. 255.

¹⁶⁷ См. там же. С. 153.

¹⁶⁸ См. там же. С. 195.

¹⁶⁹ В работе «О законе контрастности тона» (1839) *Мишель-Эжен Шеврё* сформулировал принцип сочетания цветов в противовес правилам использования трех основных цветов и белого для передачи пространственно-световых эффектов. Из шести цветов спектра три — основные (красный, желтый, синий) и три — сложные (оранжевый, зеленый, фиолетовый). Для образования эквивалента белому свету любой основной цвет дополняется сложным, но не содержащим в себе данного основного. Так, зеленый дополнителен к красному, поскольку состоит из желтого и синего и содержит в себе элементы, необходимые для того, чтобы в соединении его с красным получился белый свет. М.-Э. Шеврё открыл закон, согласно которому положенные рядом дополнительные цвета (например, зеленый и красный) взаимно возбуждают друг друга, т. е. их цвет достигает своей наибольшей силы. Это и есть «закон одновременного контраста цветов» Шеврё.

¹⁷⁰ *Джордж Кэтлин* (1794–1872) — американский художник, вдохновлявшийся жизнью и бытом индейцев, основатель «Индийского музея» (1837).

¹⁷¹ Из стихотворения Бодлера «Маяки» (перевод В. Левики); см.: *Бодлер Ш.* Об искусстве. С. 321.

¹⁷² *Бодлер Ш.* Об искусстве. С. 76.

¹⁷³ *Дневник Делакруа.* Т. 2. С. 233.

¹⁷⁴ Там же. С. 258.

¹⁷⁵ *Бодлер Ш.* Об искусстве. С. 68.

¹⁷⁶ Там же. С. 152.

¹⁷⁷ Там же. С. 138.

¹⁷⁸ *Константин Гис* (1802–1892) — французский художник, в молодости друг Байрона, с которым он сражался за свободу Греции, затем — корреспондент английской газеты «Иллюстрейтед Лондон Ньюс». Ему посвящена статья Бодлера «Поэт современной жизни».

¹⁷⁹ Название эссе Бодлера об употреблении наркотиков и ставшее идиомой: наслаждение, порождаемое наркотиками.

¹⁸⁰ Ср.: *Бодлер Ш.* Об искусстве. С. 309.

¹⁸¹ См. рус. пер.: *Гомбрих Э.* История искусства. М., 1998. Введение. С. 28.

¹⁸² См. рус. пер.: *Бергсон А.* Творческая эволюция. М.: Канон-Пресс, 1998. С. 290–293, 307.

¹⁸³ См. рус. пер. в кн.: *Французская философия и эстетика XX века.* М., 1995. С. 247.

¹⁸⁴ Ср.: *Бодлер Ш.* Об искусстве. С. 180.

¹⁸⁵ Ср. там же. С. 127.

¹⁸⁶ Ср. там же. С. 71.

¹⁸⁷ Там же. С. 128.

¹⁸⁸ Там же. С. 82.

¹⁸⁹ См. рус. пер.: *Панофски Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб, 1999.

¹⁹⁰ *Бешенство, сумасшествие, восторг, вдохновение (греч.).*

¹⁹¹ См. рус. пер.: *Валери П.* Об искусстве. М., 1993. С. 166–204.

¹⁹² То есть, в соответствии с картезианской дефиницией, — могущество тела.

¹⁹³ *Соответствующее, соразмерное (греч.).*

¹⁹⁴ См.: *Башляр Г.* Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения. М., 1999.

¹⁹⁵ См.: *Ницше Ф.* Соч.: В 2-х т. М., 1990. Т. 1. С. 63. Здесь переведено как «инстинкт».

¹⁹⁶ *Принцип индивидуации*, еще со времени Аристотеля служивший для обоснования множественности.

¹⁹⁷ *Ницше Ф.* Соч. Т. 1. С. 62.

¹⁹⁸ Там же. С. 67.

¹⁹⁹ Там же. С. 75.

²⁰⁰ Ср. там же. С. 82.

²⁰¹ Там же. С. 83.

²⁰² *Сказание, предание (греч.).*

²⁰³ *Ницше Ф.* Соч. Т. 1. С. 157.

²⁰⁴ *Сухой, резкий, отрывистый речитатив*; он ближе к разговорной речи, исполняется в свободном ритме и поддерживается отдельными долго выдерживаемыми аккордами.

²⁰⁵ *Ницше Ф.* Соч. Т. 1. С. 112.

²⁰⁶ Там же. С. 134.

²⁰⁷ Там же. Т. 2. С. 629.

²⁰⁸ Четвертое и последнее из «Несвоевременных размышлений».

²⁰⁹ Ср.: «Вы не знаете, кто такой Вагнер: это очень большой актер» (*Ницше Ф.* Казус Вагнер // Соч. Т. 2. С. 539).

²¹⁰ Ср. там же. С. 535.

²¹¹ В рус. изд. этому месту соответствует «Казус Вагнер», § 5 (Там же. С. 535).

²¹² «Мое обнаженное сердце» (*фр.*). См.: *Бодлер Ш.* Стихотворения. Проза. М., 1997. С. 429–456.

²¹³ *Ницше Ф.* Соч. Т. 2. С. 715.

²¹⁴ *Будто спишь под эту музыку (ит.)*.

²¹⁵ *Марсель Пруст.* В поисках утраченного времени: Содом и Гоморра. СПб.: Амфора. 1999. С. 365.

²¹⁶ «Племянник Рамо» (1762–1779, изд. 1823) — самое значительное художественное произведение Дени Дидро, написанное в форме диалога между философом и племянником композитора Жана-Филиппа Рамо.

²¹⁷ Родители Зигфрида — брат и сестра.

²¹⁸ См.: *Ницше Ф.* Полн. собр. соч. М., 2006. Т. 13. С. 467. Эта мысль содержится также в работе «Казус Вагнер». Ср.: *Ницше Ф.* Соч. Т. 2. С. 534–535.

²¹⁹ У Лакоста стоит французское выражение «grand style», которое соответствует употребляемому Ницше «der große Stil», что означает «большой стиль», стиль, определяющий все проявления искусства данного времени.

²²⁰ Французская традиция перевода «Wille zur Macht» как «Volonté de puissance» точнее русской версии («Воля к власти») передает то, что Ницше понимает под преизбыточностью сил и их выбрасыванием, выплескиванием в мир. Puissance — это прежде всего могущество, мощь, подразумевающие, между прочим, и власть, тогда как более узкий термин для обозначения последней — pouvoir. Для текста Лакоста это уточнение важно. Поэтому при сохранении традиционного русского варианта «воля к власти» следует помнить, что Лакост имеет в виду именно «волю к могуществу».

²²¹ Ср.: «Рождение трагедии из духа музыки», 4 (*Ницше Ф.* Соч. Т. 1. С. 69).

²²² *Ivresse* — термин, который можно перевести и как опьянение, и как упоение, и как восторг. Далее чаще — упоение.

²²³ *Большие силы (нем.)*.

²²⁴ Ср.: *Ницше Ф.* Воля к власти, § 842. С. 457–458. Фрагмент 14/61 ср.: *Ницше Ф.* Полн. собр. соч. Т. 13. С. 229–230.

²²⁵ Ницше Ф. Соч. Т. 1 С. 693.

²²⁶ Рус. пер.: Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. С. 47–116. Holzwege («Неторные тропы») – сборник работ М. Хайдеггера, вышедший в 1950 г.

²²⁷ В указанном русском издании А.В. Михайлов переводит немецкое «Werk» («произведение») как «творение». Жан Лакост специально не оговаривает, что употребляемый им общепринятый термин *œuvre d'art* – художественное *произведение* – звучит у Хайдеггера иначе. Поэтому в этой главе «художественное творение» (что существенно для русского перевода) равнозначно «художественному произведению» во всем остальном тексте книги.

²²⁸ *Животное, производящее орудия (англ.)*.

²²⁹ *Из ничего (лат.)*.

²³⁰ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. С. 68.

²³¹ Ср. там же. С. 69: «[...] Сущность искусства вот что: истина сущего, полагающая себя в творение».

²³² См.: Гегель. Эстетика. Т. 3. С. 161.

²³³ См. там же. Т. 2. С. 171 и далее.

²³⁴ *Истина, правда, справедливость, действительность (греч.)*.

²³⁵ *Ремесленник, художник, знаток, мастер, умелец (греч.)*.

²³⁶ В мире много сил великих
 Но сильнее человека
 Нет в природе ничего.
 Мчится он, непобедимый,
 По волнам седого моря,
 Сквозь ревуший ураган.
 Плугом взрывает он борозды,
 Вместе с работницей лошадью,
 Вечно терзая Праматери,
 Неутомимо рождающей,
 Лоно богини Земли.

(Пер. В.Ф. Нилендера и С.В. Шервинского).

²³⁷ *Тяга к творению (нем.)*.

²³⁸ То есть *Unverborgenheit*.

²³⁹ Имеется в виду стихотворение Гёльдерлина «Хлеб и вино».

²⁴⁰ В немецких изданиях это стихотворение (январь 1922) приводится без названия, начинаясь словами: «Как природа предо-

ставляет существа...». См. рус. пер.: *Хайдеггер Мартин*. Петь — для чего? // Рильке Райнер Мария. Прикосновение. М.: Текст, 2003. С. 181–235.

²⁴¹ См. рус. пер.: *Мерло-Понти М.* Око и дух // Французская философия и эстетика XX в. М., 1995. С. 239.

²⁴² Там же.

²⁴ Там же. С. 243.

²⁴⁴ То есть *impression* (фр.).

²⁴⁵ См. рус. пер.: *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб, 1999. С. 391 и далее.

²⁴⁶ *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. 3. С. 230.

²⁴⁷ Ср.: *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. С. 391.

²⁴⁸ *Katz.* Der Aufbau der Farbwelt // *Zeitschr. f. Psychologie.* Ergbd. 7. 2 Auf. 1930.

²⁴⁹ См.: *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. С. 407.

²⁵⁰ Ср. там же. С. 408.

²⁵¹ Ср. там же. С. 409.

²⁵² Там же.

²⁵³ *Мыслю* (лат.) — из Декартовой формулы «*cogito ergo sum*» — «мыслю, следовательно, существую».

²⁵⁴ *Мерло-Понти М.* Око и дух. С. 223.

²⁵⁵ Ср. там же. С. 249.

²⁵⁶ *Вижу* (лат.).

²⁵⁷ См.: *Мерло-Понти М.* Око и дух. С. 225.

²⁵⁸ См. там же. С. 234.

²⁵⁹ См.: *Альберти Леон-Баттиста.* О живописи, I // Альберти Леон-Баттиста. Десять книг о зодчестве. В 2-х т. М., 1937. С. 36.

²⁶⁰ См.: *Панофски Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб, 1999.

²⁶¹ См.: *Мерло-Понти М.* Око и дух. С. 225.

²⁶² Один из последних романов «Человеческой комедии» Оноре де Бальзака.

²⁶³ *Человек болтливый* (лат.).

²⁶⁴ Рус. пер.: *Валери П.* Об искусстве. М., 1993. С. 24–83.

²⁶⁵ См. рус. пер.: *Фрейд З.* Художник и фантазирование. М., 1995. С. 186.

²⁶⁶ См. рус. пер.: *Мерло-Понти М.* Знаки. М., 2001. С. 72.

²⁶⁷ «*Новое время*» (фр.).

²⁶⁸ См. рус. пер.: *Мерло-Понти М.* Знаки. С. 44.

²⁶⁹ См.: *Мерло-Понти М.* Око и дух. С. 234.

²⁷⁰ См. там же. С. 250.

²⁷¹ См.: *Мерло-Понти М.* Знаки. С. 75.

²⁷² Ср.: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. 3. С. 170.

²⁷³ *Гёте И.В.* Собр. соч.: В 13-ти томах. М.-Л., 1949. Т. 13.
С. 170.

Библиография

Греческая мифология

- Decharme P.* Mythologie de la Grèce antique. 6^e éd. Paris, 1930.
- Gernet L. et Boulanger A.* Le génie grec dans la religion. Paris, 1932.
- Méautis G.* Les aspects ignorés de la religion grecque. Paris, 1925.
- Nilsson M.P.* The Mycenaean Origin of Greek Mythology. Oxford, 1932.
- Nilsson M.P.* Geschichte der griechischen Religion. Munich, 1941.
- Schuhl P.-M.* La formation de la pensée grecque. Paris, 1934.
- Radermacher L.* Mythos und Sage bei den Griechen. 1938.
- Preller L., Robert C.* Griechische Mythologie. Leipzig, 1887–1926.
- Rose H.J.* Handbook of Greek Mythology. 2^e éd. London, 1933
(trad. all. par A.E. Berve-Glauning. Munich, 1955).
- Grimal P.* Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine. Paris: PUF, 1996.
- Guthrie W.K.C.* The Greeks and their Gods. London, 1950.
- Brelich A.* Gli eroi greci. Un problema storico-religioso. Rome, 1958.
- Buffière F.* Les mythes d'Homère et la pensée gréque. Paris, 1956.
- Van Gennep A.* La formation des légends. Paris, 1910.
- Grant M.* Myths of the Greeks and Romans. London, s.d. (1962).
- Ramnoux Cl.R.* La Nuit et les enfants de la Nuit de la tradition grecque. Paris, 1959.

Severyns A. Les dieux d'Homère. Paris, 1966.

Vernant J.-P. et Vidal-Naquet P. Mythe et tragédie en Grèce ancienne. 2 vol. Paris, 1986.

Vernant J.-P. Mythe et société en Grèce ancienne. Paris, 1974.

Veigne P. Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante. Paris, 1983.

Книги Пьера Гримала

Les jardins romains. Essai sur le naturalisme romain. Paris: De Boccard, 1994; 3^e éd. Paris: Fayard, 1984.

Frontin. De aquae ductu Urbis Romae, éd., trad. et commentaire. Paris: Belles Lettres, 1944.

Sénèque. 2^e éd. Paris: PUF, 1966. Coll. «SUP».

Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine. Paris: PUF, 1951; 5^e éd., 1976.

Le siècle des Scipions. Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques. Paris: Aubier. 2^e éd., 1975.

Les intentions de Propertius et la composition du livre IV des Élégies. Vol. XII. Bruxelles, 1953. Coll. «Latomus».

Sénèque. De Constantia Sapientis. Commentaire. Paris: Belles Lettres, 1953.

L'art des jardins. Paris: PUF, 1954; 3^e éd., 1974. Coll. «Oue sais-je?», n^o 618.

Les villes romaines. 5^e éd. Paris: PUF, 1977. Coll. «Oue sais-je?», n^o 657.

Dans les pas des Césars. Paris: Hachette, 1955.

Les romans grecs et latins. Introd. et trad. Paris: Pléiade, NRF, 1958.

Horace. Paris: Editions du Seuil.

Sénèque. De Breuitate Vitae. Éd. et comm. Paris: PUF, 1959. Coll. «Érasme».

Sénèque. Phaedra. Éd. et comm. Paris: PUF, 1965. Coll. «Érasme».

Plaute et Térence. Œuvres complètes. Introd. et trad. Paris: Pléiade, NRF, 1971.

Italie retrouvée. Paris: PUF, 1979.

- Nous partons pour Rome. 3^e éd. Paris: PUF, 1977.
L'amour à Rome. 2^e éd. Paris: Belles Lettres, 1979.
Mythologies. 2 vol. Paris: Larousse, 1964.
Apulée. Le conte d'Amour et Psyché. Éd. et comm. Paris: PUF, 1963. Coll. «Érasme».
Cicéron. In Pisonem. Éd. et trad. Paris: Belles Lettres, 1967.
Cicéron. Pro Plancio. Pro Scauro. Éd. et trad. Paris: Belles Lettres, 1976.
Études de chronologie cicéronienne. Paris: Belles Lettres, 1967.
Essai sur l'Art poétique d'Horace. Paris: SEDES, 1968.
Sénèque. De uita beata. Éd. et comm. Paris: PUF, 1967. Coll. «Érasme».
Les mémoires de T. Pomponius Atticus. Paris: Belles Lettres, 1976.
Le guide de l'étudiant latiniste. Paris: PUF, 1971.
«La Guerre civile» de Pétrone dans ses rapports avec la Pharsale. Paris: Belles Lettres, 1977.
Le lyrisme à Rome. Paris: PUF, 1978.
Sénèque ou la conscience de l'Empire. Paris: Belles Lettres, 1978; et Paris: Fayard, 1991 (рус. пер.: *Грималь П. Сенека, или Совесть Империи*. М.: Мол. гвардия, 2003).
Le théâtre antique. Paris: PUF, 1978. Coll. «Oue sais-je?». n° 1732.
Le Quercy de Pierre Grimal. Paris: Arthaud, 1978.
Le siècle d'Auguste. Paris: PUF, 1965. Coll. «Oue sais-je?», n° 676.
La littérature latine. Paris: PUF, 1965; 2^e éd. 1972. Coll. «Oue sais-je?», n° 327.
La vie à Rome dans l'Antiquité. Paris: PUF, 1967. Coll. «Oue sais-je?», n° 596.
Fischer Weltgeschichte. Vol. V et VI. Francfort, 1965–1966.
Histoire mondiale de la femme. 4 vol. Paris: Nouvelle Librairie de France, 1965.
Jérôme Carcopino, un historien au service de l'humanisme. Paris: Belles Lettres, 1981 (en collab. avec Cl. Carcopino et F. Ourliac).
Sénèque. Paris: PUF, 1981. Coll. «Oue sais-je?», n° 1950.
Rome, les siècles et les jours. Paris: Arthaud, 1982.
Cicéron. Paris: PUF, 1984. Coll. «Oue sais-je?», n° 2199.
Virgile. Paris: Arthaud, 1985.
Cicéron. Paris: Fayard, 1986 (рус. пер.: *Грималь П. Цицерон*. М.: Мол. гвардия, 1991).

- Les erreurs de la Liberté. Paris: Belles Lettres, 1989.
 Le merveilleux voyage d'Ulysse (roman). Paris: Rocher, 1990.
 Rome. La littérature et l'histoire. 2 vol. Ecole française de Rome, 1986.
 Rome. Avec la collab. de Folco Quilici. Paris: Arthaud, 1987.
 Tacite. Œuvres complètes. Introd. et trad. Paris: Pléiade, NRF, 1990.
 Tacite. Paris: Fayard, 1990.
 Marc-Aurèle. Paris: Fayard, 1991.
 Mémoires d'Agrippine. Éditions de Fallois. 1992.
 L'Empire romain. Le Livre de Poche. Coll. «Références», 1993.
 Pompée. Demeures secrètes. Imprimerie Nationale, 1993.
 La littérature latine. Fayard, 1994.
 Savoir se penser. A la question, par Émile Noël, Eschel, 1994.
 Le proces Néron. Éditions de Fallois, 1995.
 Les Églises de Rome. Imprimerie Nationale, 1997.
 L'âme romaine. Perrin, 1997.
 Le Dieu Janus. Berg International, sous presse.

Литература на русском языке

- Агбунов М.* Античные мифы и легенды: Мифологический словарь. М., 1993.
 Античное общество. М., 1967.
 Античная цивилизация. М., 1973.
Аполлоний Родосский. Аргонавтика. Тбилиси, 1964.
Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л., 1972.
Блаватский В.Д. Греческая скульптура. М.-Л., 1939.
Боннар А. Греческая цивилизация. М., 1992.
Вересаев В.В. Аполлон и Дионис. М., 1924.
Витпер Б.Р. Искусство Древней Греции. М., 1972.
 Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.
Геродот. История. Л., 1972.
Гесиод. О происхождении богов (Теогония). М., 1963.
Гиро П. Частная и общественная жизнь греков. СПб., 1913.
Голосовкер Я.Э. Сказания о титанах. М., 1955.

- Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987.
- Гомер.* Илиада. М.-Л., 1949.
- Гомер.* Одиссея. Л., 1935.
- Грейс Р.* Мифы Древней Греции. М., 1992.
- Гусманов И.Г.* Греческая мифология: Боги. М., 2001.
- Еврипид.* Трагедии. Т. 1, 2. М., 1980.
- Замаровский В.* Боги и герои античных сказаний: Словарь. М., 1994.
- История Древней Греции. М., 1986.
- История греческой литературы. Т. 1—3. М., 1946—1950.
- Колтинский Ю.Д.* Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М., 1977.
- Кравчук А.* Троянская война. М., 1991.
- Кун Н.А.* Легенды и мифы Древней Греции. М., 1975.
- Лаллеман Ф.* Пифей. Бортовой дневник античного мореплавателя. М., 1986.
- Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
- Лосев А.Ф.* Античная мифология. М., 1958.
- Лосев А.Ф.* Мифология греков и римлян. М., 1996.
- Лукиан.* Избранное. М., 1987.
- Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976.
- Мифологический словарь. М., 1991.
- Мифология Древнего мира. М., 1977.
- Мифология: Большой энциклопедический словарь. М., 1998.
- Мифы Древнего мира: (Мифы, легенды, сказания). СПб., 2001.
- Мифы народов мира: В 2-х т. М., 1987—1988.
- Немировский А.И.* Мифы древней Эллады. М., 1992.
- Овидий.* Героиды. Метаморфозы. Фасты. М., 1996.
- Павсаний.* Описание Эллады: В 2-х т. М., 1993.
- Печенкин А.И.* Двенадцать подвигов Геракла: Путь Посвященного. М., 2001.
- Плутарх.* Тесей. М., 1994.
- Радциг С.И.* История древнегреческой литературы. М., 1959.
- Сергеев В.С.* История Древней Греции. М., 1948.
- Словарь Античности. М., 1989.
- Словарь мифов. М., 1999.
- Софокл.* Трагедии. М., 1979.
- Тахо-Годи А.А.* Греческая мифология. М., 1989.

- Тронский И.М.* История античной литературы. М.-Л., 1982.
Флоренсов Н.А. Троянская война и поэмы Гомера. М., 1991.
Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.
Штаерман Е.М. Кризис античной культуры. М., 1975.
Штоль Г.А. Боги и гиганты. М., 1971.
 Эллинские поэты VIII–III вв. до н. э. Эпос, элегия, ямбы, мелика. М., 1999.
Эсхил. Прикованный Прометей. Л., 1937.
Эсхил. Трагедии. М., 1978.

Возрождение

Каждая серия посвящает одну или несколько работ эпохе Возрождения; все, кроме одной, изданы в Париже.

- L'Art et la Culture (Éd. des Deux-Mondes).
 Arts, Idées, Histoire. Genève (A. Skira).
 Arts et Paysages (Arthaud).
 Arts, Styles et Techniques (Larousse).
 Civilisations, Peuples et Monde (Éd. Lidis).
 Nouvelle Clio, Introduction aux études historiques (PUF).
 La Grammaire des Styles (Flammarion).
 Les Grandes Civilisations (Arthaud).
 Histoire Générale des Civilisations (PUF).
 Histoire du Monde (Renaissance du Livre).
 Le Monde et son Histoire (Bordas-Laffont).
 Les Neuf Muses, Histoire Générale des Arts (PUF).
 Peuples et Civilisations (PUF).
 Tout l'œuvre peint de... (Flammarion).
 L'Univers des Connaissances (Hachette).
 L'Univers des Formes, t. 6, 7, 8, 9 (Gallimard).
 Biographies, série Renaissance (Fayard).

Кроме того, можно обратиться к работам:

Burckhardt. La civilisation en Italie au temps de la Renaissance (Plon).

Michel A. (et ses collaborateurs). Histoire de l'art. T. II (2), III, IV, V (A. Colin).

Batiffol L. Le siècle de la Renaissance (Hachette).

Brion M. Lumière de la Renaissance (R. Laffont).

Chastel A. Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. PUF, 1959.

Delumeau J. La Civilisation de la Renaissance. Arthaud, 1967.

Bergier J.-F., Boisset J., Chatelet A., etc., sous la direction de J.-Cl. Margolin. L'avènement des temps modernes. PUF, 1977.

Литература на русском языке

Абрамсон М.Л. От Данте до Альберти. М., 1979.

Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М.–Л., 1939.

Алпатов М.В. Всеобщая история искусств: В 3-х т. М.–Л., 1949. Т. 2.

Алпатов М.В. Художественные проблемы Итальянского Возрождения. М., 1976.

Антонова И.А. Венецианская живопись эпохи Возрождения. М., 1956.

Бартенев И.А. Зодчие Итальянского Ренессанса. Л., 1936.

Баткин Л.М. Тип культуры как историческая целостность. Методологические заметки в связи с Итальянским Возрождением // Вопросы философии. 1969. N 9.

Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978.

Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973.

Бернсон Б. Живописцы Итальянского Возрождения. М., 1965.

Бунин А.В., Круглова М.Г. Архитектура городских ансамблей. Ренессанс. М., 1935.

Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения: В 2-х т. Спб., 1904–1906.

Вазари Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1970.

Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934.

Витпер Б.Р. Итальянский Ренессанс. М., 1977.

Всеобщая история архитектуры: В 6 т. М., 1967. Т. 5.

Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. М., 1980.

Гращенко В.Н. Сандро Боттичелли. М., 1960.

Гращенко В.Н. Рисунок мастеров Итальянского Возрождения. М., 1963.

Гращенко В.Н. Рафаэль. М., 1975.

Гуковский М.А. Итальянское Возрождение. Л., 1947–1961.

Данилова И.Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М., 1970.

Данилова И.Е. От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975.

Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: XIV и XV столетия. М., 1978.

Дживелегов А.Н. Леонардо да Винчи. М., 1967.

Зайчик Р. Люди и искусство Итальянского Возрождения. Спб., 1906.

Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. М., 1983.

История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Т. 1: Искусство Раннего Возрождения. Италия. Нидерланды. Германия. М., 1980.

История культур стран Западной Европы в эпоху Возрождения. М., 1999.

История мировой культуры. Наследие Запада. М., 1998.

Колтинский Ю.Д. Образ человека в искусстве эпохи Возрождения в Италии. М.–Л., 1941.

Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1966.

Корелин М.С. Очерки Итальянского Возрождения. М., 1896.

Кристофанелли Р. Дневник Микеланджело Неистового. М., 1980.

Кустодиева Т.К., Лившиц Н.А. Итальянская живопись XIII–XVIII вв. в Эрмитаже. Очерк-путеводитель. Л., 1974.

Лазарев В.Н. Происхождение Итальянского Возрождения: В 3-х т. М., 1956–1959.

- Либман М.Я.* Донателло. М., 1962.
Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. М., 1972.
Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967.
Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
Макиавелли Н. История Флоренции. Л., 1973.
Очерки истории Италии. М., 1959.
Петрочук О.К. Сандро Боттичелли. М., 1984.
Пузино И.В. Религиозные искания в эпоху Возрождения. Вып. 1. Берлин, 1923.
Ревякина Н.В. Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV – первой половины XV вв. М., 1977.
Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западно-европейском искусстве XV–XVIII веков. М., 1966.
Ротенберг Е.И. Искусство Италии XVI века. М., 1967.
Ротенберг Е.И. Искусство Италии. Средняя Италия в период Высокого Возрождения. М., 1974.
Рутенбург В.И. Титаны Возрождения. Л., 1976.
Сказкин С.Д. К вопросу о методологии истории Возрождения и гуманизма // Сб. Средние века. 1958.
Смирнова И.А. Тициан и венецианский портрет XVI века. К вопросу о Высоком и Позднем Возрождении. М., 1964.
Соколов В.В. Очерки философии эпохи Возрождения. М., 1962.
Соколов М.Н. Вечный Ренессанс. М., 1999.
Федорова Е.В. Знаменитые города Италии. М., 1985.
Фехнер Е.Ю. Нидерландская живопись XVI в. Л., 1949.
Шрамкова Г.И. Искусство Возрождения: Италия, Нидерланды, Германия, Франция. М., 1977.
Эстетика Ренессанса. Антология. М., 1981.

Философия искусства

- Alain.* Les arts et les dieux. Gallimard, 1968.
Alquié (Ferdinand). Philosophie du surréalisme. Frammarion, 1977.
Aristote. Poétique. Les Belles-Lettres, 1977.

- Bachelard (Gaston)*. L'air et les songes. Corti, 1943.
- Baudelaire (Charles)*. Curiosités esthétiques. Garnier, 1962.
- Cassirer (Ernst)*. La philosophie des lumières. Fayard, 1966.
- Chaster (André)*. Fables, formes, figures. 2 vol. Flammarion, 1978.
- Delacroix (Eugène)*. Journal. 3 vol. Plon, 1932.
- Diderot (Denis)*. Œuvres esthétiques. Garnier, 1976.
- Dufrenne (Mikel)*. Phénoménologie de l'expérience esthétique. 2 vol. PUF, 1953.
- Freud (Sigmund)*. Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci. Gallimard, 1977.
- Gilson (Etienne)*. Peinture et réalité. Vrin, 1958.
- Gombrich (E.H.)*. L'art et l'illusion. Gallimard, 1971.
- The Story of Art. Oxford: Phaidon, 1972.
- Hegel (G.W.F.)*. Esthétique. 10 vol. Aubier, 1965.
- Heidegger (Martin)*. Nietzsche. 2 vol. Pfullingen: Neske, 1961.
- Holzwege. Frankfurt: Klostermann, 1963.
- Huygue (René)*. Les puissances de l'image. Flammarion, 1965.
- Kahnweiler (Daniel-Henry)*. Juan Gris. Gallimard, 1968.
- Kant (Emmanuel)*. Critique de la faculté de juger. Vrin, 1968.
- Première introduction (1789). Vrin, 1975.
- Lhote (André)*. Traités du paysage et de la figure. Grasset, 1970.
- Malraux (André)*. Les voix du silence. Gallimard, 1952.
- Merleau-Ponty (Maurice)*. Sens et non-sens. Nagel, 1948 (SNS).
- Phénoménologie de la perception. Gallimard, 1971.
- Signes. Gallimard, 1969.
- L'œil et l'esprit. Gallimard, 1979.— (OE)
- Nietzsche (Friedrich)*. La naissance de la tragédie, Œuvres philosophiques complètes. T. I. Gallimard, 1977.
- Le gai savoir. OPC. T. V. Gallimard, 1967.
- Le cas Wagner. OPC. T. VIII. Gallimard, 1974, et Mercure de France, 1970.
- Fragments posthumes. OPC. T. XII, XIII, XIV. Gallimard, 1976—1979.
- Panofsky (Erwin)*. L'œuvre d'art et ses significations. Gallimard, 1968.
- La perspective comme forme symbolique. Minuit, 1978.
- Passeron (René)*. L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence. Vrin, 1974.

- Platon*. Œuvres. 2 vol. Gallimard, 1950.
Proust (Marcel). A la recherche du temps perdu. Gallimard, 1966.
Sartre (Jean-Paul). Situations I., Gallimard, 1973.
— L'imaginaire. Gallimard, 1975.
Shopengauer (Arthur). Le monde comme volonté et représentation. PUF, 1966.
Signac (Paul). D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme. Hermann, 1978.
Valéry (Paul). Introduction à la méthode de Léonard de Vinci. Gallimard, 1957.
White (John). The Birth and Rebirth of Pictorial Space Londres: Gaber & Faber, s.d.

Книги Жана Лакоста

- L'idée du beau. Paris: Bordas, 1986.
La philosophie au XX^e siècle. Paris: Hatier, 1988.
Goethe. Science et philosophie. Paris: PUF, 1997.

Библиография на русском языке

- Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub speciae aesthetica. Т. 1—2. М.-СПб., 1999.
История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1—5. М., 1962—1970.
История эстетической мысли. Т. 1—5. М., 1985—1990.
Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 1—8. М., 1963—1994.
Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М., 1965.
Эстетика. Словарь. М., 1979.

Искусство и миф. Сборник / П. Грималь. Греческая мифология / П. Фор.
И 86 Возрождение / Ж. Лакост. Философия искусства / Пер. с фр. — М.:
Издательство «Весь Мир», 2017. — 344 с.

ISBN 978-5-7777-0522-8

В книгу вошли три работы известных французских авторов, три отличных примера современной научно-популярной литературы. Пьер Грималь развертывает перед читателями мифологию древних греков в ее главных циклах — космогонические мифы, сказочные мифы о богах-олимпийцах и героические циклы, составившие основу «Илиады», «Одиссеи» и великих греческих трагедий. Поль Фор осмысливает эпоху Возрождения как общеевропейское явление и как результат сочетания экономических и социальных факторов, технического прогресса, создавших условия для замечательного расцвета искусств и науки. Жан Лакост выстраивает последовательность важнейших вех философии искусства от Платона и Канта до Хайдеггера, обсуждая одновременно ее основные темы и понятия.

На русском языке все три работы публикуются впервые. Издание адресовано широкому кругу читателей.

УДК 7.03+292+7.034

ББК 87:85

Искусство и миф

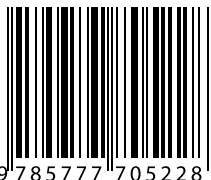
Редактор: *М.М. Беляев*
Младший редактор: *Ю.Л. Михайлова*
Художник: *В.Ю. Яковлев*
Худ. редактор: *Е.И. Ильин*
Верстка *Е.А. Поташевой*
Корректор: *Е.Ю. Агарева*

Подписано в печать 20.04.2017
Формат 60 x 90 ¹/₁₆ Печ. л. 21,5. Тираж 500 экз.
Заказ №

ООО Издательство «Весь Мир»
Адрес: 127214, Москва,
ул. Софьи Ковалевской, д. 1, стр. 52
Тел./факс: (495) 632-47-04
E-mail: info@vesmirbooks.ru
<http://www.vesmirbooks.ru>

Отпечатано в Филиале ОАО «ТАТМЕДИА» ПИК «Идел-Пресс»
в полном соответствии с качеством предоставленных материалов
420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2

ISBN 978-5-7777-0522-8



97857777 705228

В эту книгу вошли три работы известных французских авторов, три отличных образца современной научно-популярной литературы.

Пьер Грималь разворачивает перед читателями всю мифологию древних греков в ее главных циклах – космогонические мифы, сказочные мифы о богах-олимпийцах и героические циклы, составившие основу «Илиады», «Одиссеи» и всех великих греческих трагедий.

Поль Фор осмысливает эпоху Возрождения как общеевропейское явление и как результат сочетания экономических и социальных факторов, технического прогресса, создавших условия для замечательного расцвета искусств и науки.

Жан Лакост выстраивает оригинальную последовательность важнейших этапов развития философии искусства от Платона до Хайдеггера.

